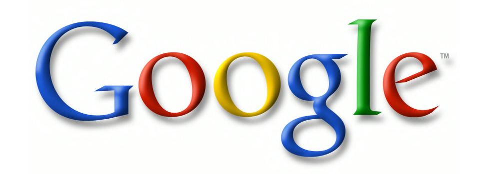
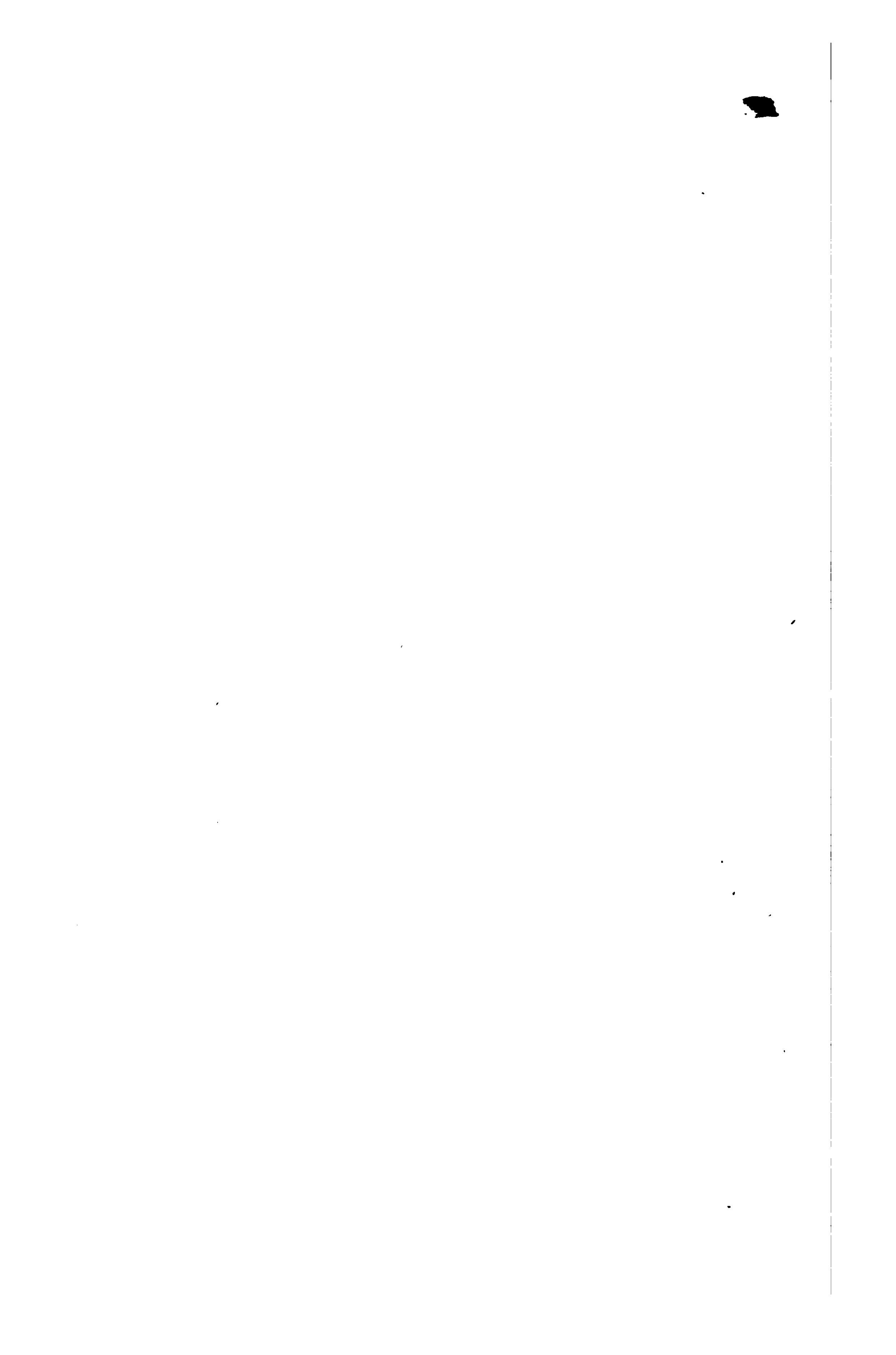
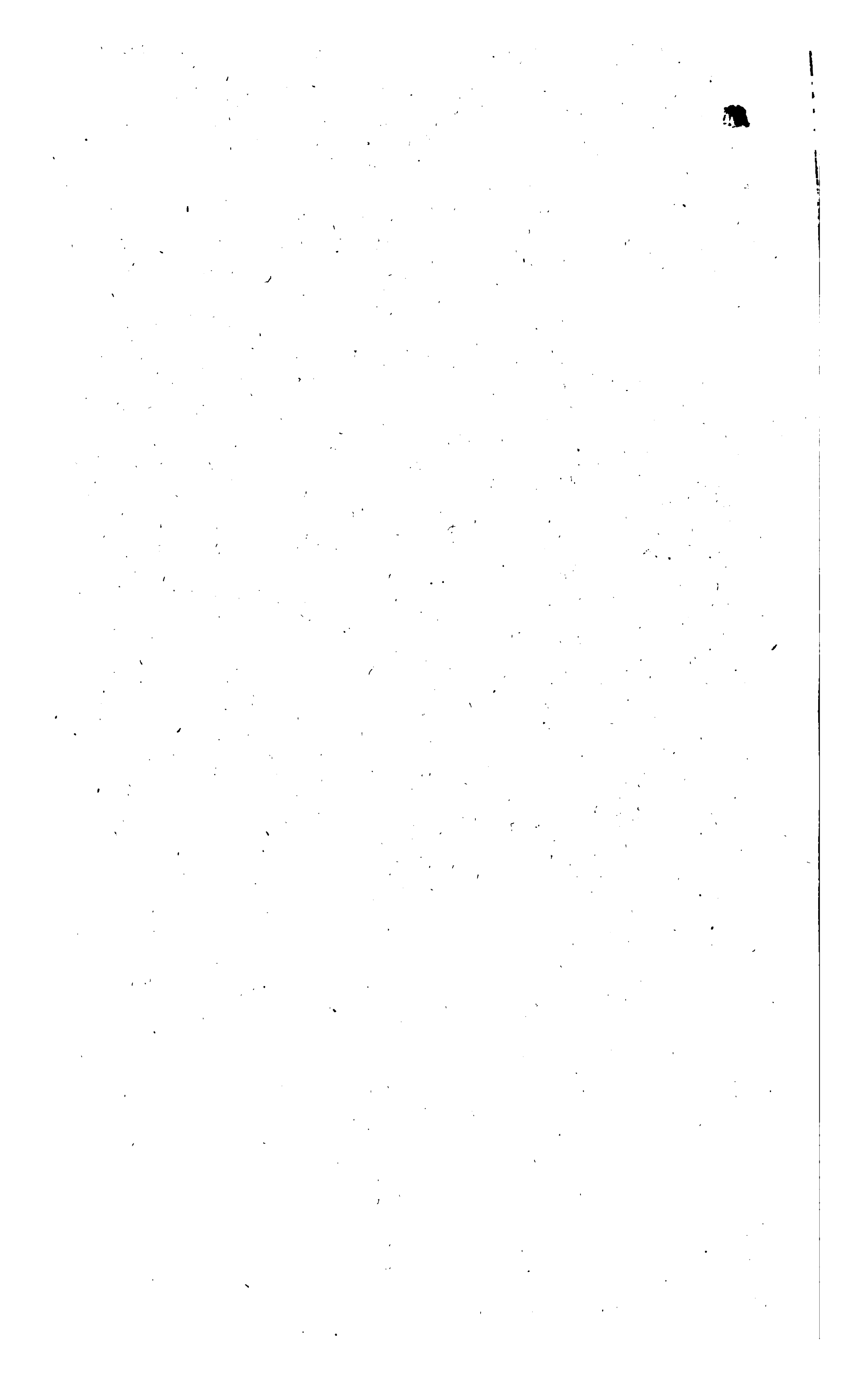








1638

BRESLAUER BEITRÄGE ZUR LITERATURGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON

MAX KOCH UND GREGOR SARRAZIN

IN BRESLAU

NEUE FOLGE HEFT 2. DER GANZEN FOLGE 12. HEFT

DR. CURT HILLE: DIE DEUTSCHE KOMÖDIE UNTER DER EINWIRKUNG DES ARISTOPHANES. EIN BEITRAG ZUR VERGLEICHENDEN LITERATURGESCHICHTE



1907

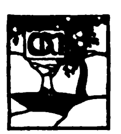
RLAG VON QUELLE & MEYER IN LEIPZIG

DIE DEUTSCHE KOMÖDIE UNTER DER EINWIRKUNG DES ARISTOPHANES.

EIN BEITRAG
ZUR VERGLEICHENDEN LITERATURGESCHICHTE.

VON

CURT HILLE
DR. PHIL.



1907
VERLAG VON QUELLE & MEYER IN LEIPZIG



Die Anregung zu der Bearbeitung dieses Stoffes erhielt ich von meinem hochgeschätzten und verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Max Koch. Ihm sage ich auch an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank für die stets bereitwillige und liebenswürdige Förderung sowohl während dieser Arbeit, als auch in meinen sonstigen Studien. Nächst ihm bin ich Herrn Geheimrat Prof. Dr. Förster verpflichtet, der sich mit förderndem Rate des ersten Teils meiner Ausführungen annahm. Manch liebenswürdige Antwort auf meine Anfragen danke ich den Herren Professoren Dr. Siebs, Dr. Skutsch, Dr. Zacher und Dr. Stemplinger-München. Herr Dr. Paul Landau machte mich freundlichst auf Holtei, den ich vorher nicht berücksichtigt hatte, aufmerksam. Dankend gedenke ich auch der bereitwilligen, praktischen Hilfe meines Bruders und des liebenswürdigen Entgegenkommens des Verlages.

Von Druckfehlern, die ich bemerkte, bitte ich zu verbessern:

S. 4	Anm.		Adelbert	statt	Adeber
S. 9	Anm.		scriptorum	„	sciptorum
S. 13	Zeile	7	Wolf	„	Wolff
S. 16	„	15	Gravina	„	Graviana
S. 16	„	20	Sulzer[3])	„	übrig.[3])
S. 93	„	37	Auersperg	„	Auersberg
S. 108	„	7	unsterbliche	„	unsterblichc
S. 123	Anm.		Bolin	„	Bolien
S. 126	Zeile	14	mir	„	nur
S. 126	„	33	aristophanischen	„	aristophonischen
S. 131	„	3	hauptsächlichste	„	hanptsächlichste
S. 131	Anm.		Publikum	„	Publiknm
S. 134	Zeile	14	fehlt zu Sokrates das Apostroph		
S. 136	Anm.		Prutz	statt	Putz
S. 137	„		Goedeke	„	Goedecke
S. 141	Zeile	22	sagt	„	sagen
S. 143	Anm.		Grisebach	„	Griesebach
S. 145	Zeile	18	Welcker	„	Welker
S. 146	„	1	Müllners	„	Müllers
S. 146	„	2	erschienenen	„	erschienene
S. 146	„	30	Vor Kümmel setze Anführungszeichen		
S. 171	„	5	genießbarer statt gcnießbarer.		

Inhaltsverzeichnis.

[illegible]

Einleitung.

In Paul Hinnebergs groß angelegtem Sammelwerk „Die Kultur der Gegenwart. Ihre Entwicklung und ihre Ziele" schreibt Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff[1]: „Die Welt konnte nur einmal die schönen Jugendträume und mit ihnen die schrankenlose Ungebundenheit des demokratischen Athens ertragen: eine solche Jugend kommt nicht wieder. Darum hat es nur einmal die aristophanische Komödie gegeben, von ihren klassizistischen Imitationen alter und neuer Zeit braucht man nicht zu reden". Auch Friedrich Theodor Vischer hatte sich in seiner „Ästhetik" ähnlich ausgesprochen.[2] Wenn diese Worte richtig wären, so hätte die folgende Untersuchung keine Daseinsberechtigung. Aber bei aller dankbaren Wertschätzung des Philologen und Ästhetikers hoffe ich doch den Nachweis zu führen, daß es sich wohl verlohnt, von jenen Imitationen älterer und neuer Zeit zu reden. Freilich ist ein zweiter Aristophanes bis jetzt noch nicht erstanden, immerhin aber so mancher, der sich als Schüler von ihm abhängig gefühlt hat und auch nur als solcher behandelt sein will. Nicht nur in der deutschen Literatur, auch in der fremdländischen wäre von der Einwirkung des alten „ungezogenen Lieblings der Grazien", wie Goethe ihn so schön und so treffend benannt hat, zu berichten. Die vorliegende Untersuchung beschränkt sich indessen darauf, den Einfluß des Aristophanes auf die deutsche Dichtung festzustellen. Sie will den Spuren des athenischen Dichters innerhalb der deutschen Komödiendichtung nachgehen.

---

[1]) I. Teil VII. Abteilung: die griechische und lateinische Sprache und Literatur Leipzig 1905, 52.

[2]) F. Theodor Vischer, Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. 3 Bde. Reutlingen und Leipzig III, 2, Heft 5, 1431 f.

Aristophanes im Urtext zu lesen ist nicht leicht. Die wenigsten, die mit Bezug auf jenen auf dem Gebiete der Komödie tätig waren, haben ihn griechisch gelesen. Nicht immmer aus Mangel an Kenntnis der Sprache, meist aus Bequemlichkeitsrücksichten hielten sie sich an Übersetzungen. Infolgedessen wird auch mein Augenmerk mehr auf den Aristophanes der Übersetzung zu richten sein. Kann jeder Dichter nur in seiner Sprache völlig verstanden und gewürdigt werden, so hat gerade von dem Vertreter der älteren attischen Komödie Grillparzer mit Recht[1]) gesagt: „Die Übersetzungen des Aristophanes geben keine Vorstellung von dem Werte des Originals. Er selbst war wohl zu sehr Hellenist, um sich seine Übersetzung abgetrennt vom Mutterstamme auch nur denken zu können". Viele der nachahmenden Komödiendichter aber wollten indessen dem Griechen nur seine Art zu spotten absehen, was auch aus einer Übersetzung gelingen kann. Freilich verwechselte man dabei oft (und auch heute ist dieser Fehler nicht allzu selten) allgemein aristophanisch und Nachahmung des Aristophanes. Man hat sich gewöhnt, einen treffenden, echt satirischen Witz einen aristophanischen zu nennen und vielerlei, was damit zusammenhängt, als aristophanisch zu bezeichnen. Aber von einer Nachahmung oder gar einer bewußten Nachahmung ist dabei natürlich nicht die Rede. Manche Komödie ist hier fortzulassen, weil sie wohl im allgemeinen Sinne aristophanisch, keineswegs jedoch eine Nachahmung ist. So fehlen die bloße Parodie, wie sie z. B. Nestroy und Offenbach liebten, die vielen älteren Literaturkomödien, eines Menantes und eines Klemm beispielsweise, boshafte Pasquille, Spottgedichte und dergleichen mehr. Mein Versuchsfeld ist die aristophanische Komödie in Deutschland, d. h. jene Komödien, die dort im Hinblick auf den großen Griechen geschrieben worden sind.

---

[1]) Studien zur griechischen Literatur 1838, sämtliche Werke XVI⁴, 88. Stuttgart, Cotta, o. J.

I. Die Bekanntschaft des Aristophanes bis zum Erscheinen der ersten deutschen Übersetzungen. Die Übersetzungen des Aristophanes.

1. Die Bekanntschaft bis zum Erscheinen der ersten Übersetzungen.[1])

Selbstverständlich können Komödien im Hinblick auf Aristophanes nur dann entstehen, wenn dieser selbst bekannt ist. Nicht lange nach dem Tode, ja teilweise sogar schon zu Lebzeiten des „Klassikers der Komödie“ hatte sich der Geschmack der Athener geändert. Die Zeit war anders geworden, wie die, in der Aristophanes gestritten hatte. Der Sinn für eine neue Ethik bildete sich immer mehr aus, und die Folge war, daß man die Ziele des Dichters nicht mehr zu würdigen verstand. Er geriet zwar nicht in Vergessenheit, aber die Beurteilung rückte ihn in ein falsches Licht. Man stellte ihn auf eine Stufe mit oder auch unter Menander. Die Nachfolger des Aristophanes erreichten nicht entfernt die Höhe ihres Meisters, mit ihm wurde die sogenannte ältere griechische Komödie zu Grabe getragen. Er selbst macht in seinen letzten Werken schon Zugeständnisse an die neue Zeit, die herrschend vordringt, und der neue Geschmack baut sich auch bei ihm immer mehr aus. Fast zwei Jahrhunderte war Aristophanes dann nur für die Philologen, zumeist nur als Hauptquelle für attische Sprache und Realien, vorhanden. Es bildete sich in der Folgezeit allmählich eine Kommentar- und Scholienliteratur heraus, die viel,

---

[1]) W. Creizenach, Geschichte des Neueren Dramas, III Bde; Register von Otto, Halle 1893—1902. — F. W. Thon, das Verhältnis des Hans Sachs zu der antiken und humanistischen Komödie. Diss. Halle 1889. — Oskar Greulich, Platens Literaturkomödien, Bern 1901. — P. Bahlmann, die lateinischen Dramen von Wimphelings Stylpho bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts 1480—1550. Münster 1893.

wenn auch immer noch bloß in engeren Kreisen, zum Verständnis des Meisters beitrug. In weiteren dagegen kannte man noch auf lange Zeit hinaus den Lateiner Terenz und den Syrer Lucian, den später vor allen Wieland trefflich übersetzt hat, hauptsächlich als Vorbilder für Komödie und Satire. Die leichtere flüssige Form des Dialoges brachte es mit sich, daß diese Schriftsteller bevorzugt wurden; außerdem kam für Terenz dazu, daß im Abendlande Latein immer bekannter, leichter zu erreichen und zu erlernen war. So ist die lange währende Unbekanntschaft mit dem Griechen Aristophanes leichter erklärlich.

An ihn erinnert fühlt man sich indessen doch schon früher bei einem französischen Dichter, Adam de la Halle. Dieser zeigt in seinem jeu de la feuillée (Spiel von der Blätterlaube) erstaunliche — allerdings nicht auf Abhängigkeit beruhende — Ähnlichkeit mit Stücken des Aristophanes. Dort wie hier ist das Thema Verspottung der Mitbürger, die mit voller Namensnennung aufgeführt werden. Übernatürliche, allegorische Wesen greifen in das tägliche Leben, das in losen und wirren Scenen auf der Bühne vorgeführt wird, ein.

War bei dem eben angeführten Dichter nur zufällig etwas von der Art des Aristophanes vorhanden, so ist die erste deutsche Erwähnung von ihm, noch bevor es eine leicht zugängliche Sammlung der überlieferten Werke gab, bei dem Eßlinger Stadtschreiber, Niklas von Wyle, zu finden. In seinen „Translationen“ (1461—78), den Übertragungen von Eneas Sylvius' „Euryalus und Lucretia“, nennt er den Aristophanes. Diese Kenntnis aber hat er nicht aus dessen Werken, sondern er hat nur den Namen mit der Seelentheorie von Platons „Phaedon“ übernommen:

„hie sint yetz nit gewesen zwain gaiste sunder (als aristophanus maint sin under den fründen) so sint ainer sele worden zwen libe.“ [1]) (I. Translation).

Beeinflußt ist er in keiner Weise. Ähnlich nimmt viel später Joh. Elias Schlegel in dem 1741 erschienenen Totengespräch „Demokritos“ [2]) auch nur den Namen des griechischen

[1]) Translationen von Niklas von Wyle herausgegeben von Adeber von Keller, Stuttgart, liter. Verein 57. Band, 1861, S. 77.

[2]) Im Augustheft der Schwabeschen „Belustigungen des Verstandes und des Witzes“. Ganz ähnlich auch bei Fritz Mauthner im VII. seiner „Totengespräche“, Berlin 1906, das sich mit Ludwig Anzengruber be-

Dichters für die Type eines feinsinnigen Spötters, ohne sonst irgendwie etwas von ihm zu benutzen.

Aber als mit der Beschäftigung die Teilnahme für alles Griechische wuchs, als (Venedig 1498) die erste „Gesamtausgabe" durch Aldus Manutius — neun Komödien außer Lysistrata und Thesmophoriazusen — dem eifrigen Leser verriet, welche Fülle von Anregungen sich in Aristophanes bergen, da wurde er bekannt und bekannter. Was Aristophanes' Natur ausmacht: das politische Element, das satirisch polemisiert, die Allegorie in Form, Inhalt und Anlage paßte in eine Zeit, in der man die Werte auch in dieser Richtung änderte, in das Zeitalter der Reformation. Die gegebene Parallele zu dieser Bewegung auf dem literarischen Gebiete ist der Humanismus. Gervinus in seiner „Geschichte der deutschen Dichtung" [1]) und ähnlich auch Scherer in der „Geschichte der deutschen Literatur" [2]) bezeichnen diese Epoche oft und gern als die aristophanische in unserer Literatur. Beiden und namentlich Gervinus aber ist es bei diesem Ausdruck nicht darum zu tun, daß sie literarische Zusammenhänge zwischen dieser und jener Zeit aufdecken. Es soll nur ein Gesichtspunkt für allgemein vergleichende Literaturgeschichte gegeben werden. Und wirklich kehren in den Stücken des ausgehenden 15. und 16. Jahrhunderts drei wesentliche Merkmale des Aristophanes wieder: Die weitgehende Allegorie, die polemische Tendenz der Satire und vor allem der scharfe, derbe und obscöne Ton in Witz und Laune. Sonst ist der unmittelbare Einfluß des Aristophanes auf die Humanisten verhältnismäßig gering, seine Komödien werden durchaus nicht vor denen anderer klassischer Schriftsteller bevorzugt. Leicht erklärlich, da für den Gebildeten damals ja immer noch Latein für das tonangebende Vorbild galt, und leichter redet man für den Einfluß auf die Komödien jener Zeit von Lucian [3]) und Terenz als von Aristophanes, dessen Griechisch in diesen Tagen auch viel zu schwer für das Verständnis war. Seine Stücke paßten aber auch wenig in die Zeit, und nur der „Plutus", auf den die Be-

schäftigt. Auch Gasparo Gozzi verwendet in der „Difesa di Dante" (Venedig 1758) die Person des Griechen ähnlich.

[1]) Leipzig 1871 ff [5] von K. Bartsch besorgt, II 592, 599; III 145, 216.

[2]) Berlin 1883, 243.

[3]) Rich. Förster, Lucian in der Renaissance. Schnorrs Archiv XIV, 335—63.

kanntschaft mit dem Griechen sich damals (wie schon bei den Griechen im Mittelalter) meist beschränkt, ist viel genannt und geschätzt. Die Spuren sind leicht zu verfolgen. Um 1530 macht Dasypodius als erster eine Anleihe bei Aristophanes, er führt dessen allegorische Person Plutus in seinem „Philargyrus“ (1530) redend ein. Sonst überwiegt in dem Stück das moralisierende Element. Kurz vorher, um 1517/18, ließen Petrus Mosellanus (Peter Schade † 1524) und der Niederländer Theodorus Martens Einzelausgaben des „Plutus“ in die Welt gehen, der auch in der schon genannten Ausgabe des Manutius an der Spitze stand. Die Sucht, auf bequeme Art reich zu werden, hat die Gemüter damals ebenso bewegt wie heute, und deswegen war gerade dies aristophanische Stück genehm. Übersetzungen gab es vor dem Erscheinen der genannten Drucke freilich nicht in deutschen Landen. Die italienische Renaissance hatte in Leonardo Bruni aus Arezzo († 1444) schon einen geschickten Übersetzer der griechischen Literatur gefunden. Bekannt sind namentlich seine lateinischen Übertragungen des Aristoteles, Demosthenes und Plutarch. Auch eine ebenfalls lateinische Plutusübersetzung[1]) versuchte er zu geben, und ist damit der erste Förderer des Aristophanesstudiums unter den italienischen Humanisten geworden. Freilich findet er damit in der Folgezeit nicht sonderlichen Anklang. Nur 1501 erschien von Franziskus Passius in Parma eine Plutusübertragung in lateinischen Trimetern.[2]) In Deutschland aber denkt man vorläufig noch nicht daran, den Griechen zu übersetzen. Wird Aristophanes von den deutschen Humanisten der ersten Zeit erwähnt, so geschieht es nur, um die Unverfänglichkeit ihrer Beschäftigung mit den Klassikern darzutun. Soll doch, wie Aldus Manutius in der Vorrede seiner Ausgabe erzählt, der heilige Johannes Chrysostomus († 407) die Werke immer bei sich gehabt und sie gelesen, ja sie nachts als Kopfkissen benutzt haben. So versteht man es, wenn Martens den Plutus in Bezug auf Witz und „fecunditas argumenti“ für d i e Komödie unter den aristophanischen erklärt. Es sagt auch viel, daß sich in dem Bischof von Cosenza, Coriolano Martirano,

[1]) W. Creizenach in Kochs „Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte“ IV, 385.

[2]) Klein, Geschichte des Dramas IX, 126 gibt noch eine Plutusübertragung ins Kastilische von Pedro Simon Abril (geb. 1530) an.

ein Übersetzer ins Lateinische findet (Plutus, Wolken), obwohl der geistliche Schriftsteller (sein Drama „Christus“ wurde 1556 von seinem Neffen herausgegeben) aristophanischen Derbheiten fern zu stehen scheint. Auch eine lateinische Übersetzung des Spaniers Cabedo wird aus dieser Zeit — Paris 1547 — erwähnt. Wir sehen also, daß man von dem „Plutus“ als von einem Weltstück sprechen kann, das nun nicht bloß gelesen, sondern auch aufgeführt wurde. Johann Musler, der Schüler Mosellans, gibt ihn in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts in Leipzig.[1] 1521 soll nach den Berichten des Tobias Schmidt Georg Agricola[2] den „Plutus“ lateinisch und griechisch aufgeführt haben, und bestimmt hat auch Georg Binder in Zürich das Stück mit Chören gegeben, die der freigesinnte Reformator Zwingli selbst komponiert hatte. Die Sprache war griechisch. Angehörige der ersten Kreise waren anwesend und spielten zum Teil selbst mit. Von einer Aufführung in neuer Aussprache weiß man aus Cambridge 1535; Ronsard übersetzt 1549 den „Plutus“ und läßt ihn im Collège Coqueret spielen. Es ist dies der erste Fall, daß ein antikes Drama in französischer Übersetzung auf der Bühne erscheint. Professor Ferber führt 1613 am Straßburger Akademietheater „die Wolken“ im Urtext auf. Zum besseren Verständnis wird ein deutsches Textbuch, ein Leitfaden (argumentum), dazu gegeben, den Isaac Fröreisen hergestellt hatte. Dieses argumentum ist gewissermaßen die erste, im Folgenden noch näher zu betrachtende deutsche Übersetzung; freilich die Bemerkung der Vorrede schränkt diesen Ausdruck gleich ein: „Auf kürzest und nach gelegenheit der Materi übersetzt, nicht von worten zu worten, sondern allein dem sensu nach.“ [3])

Trotz alledem steht Aristophanes den Humanisten auch weiterhin ziemlich fern.[4] Zwar bieten Murner, Brant, Fischart

---

[1]) Kämmel, Johann Musler: neues Lausitzisches Magazin, herausgegeben von E. Struve, 46. Bd. I, 214.

[2]) Nach der Nachricht von Tob. Schmidt, chronicon Cygneum, Zwickau 1656 II, 282.

[3]) Griechische Dramen in deutschen Bearbeitungen herausgegeben von Oskar Dähnhardt, Tübingen 1897, 2 Bde. Bibliothek des literarischen Vereins CCXII, 157f.

[4]) vgl. L. Geiger, Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland, Berlin 1882, u. a. 481f.

und andere mehr manch frischen und guten Zug der Art des Griechen, aber eine unmittelbare Entlehnung muß für ausgeschlossen gelten. Nach Scherers Ausspruch haben „diese aristophanischen Jahrhunderte keinen Aristophanes geboren“. Für die Bekanntschaft und Verwendung von Zitaten aus den Komödien des athenischen Dichters geben Reuchlin, Erasmus und Pirckheimer sicheren Anhalt. Der erste hat sich unstreitig viel mit Aristophanes beschäftigt. Seine Komödie „Sergius“ (1496) zeigt ihn als gründlichen Aristophaneskenner. Erasmus betont, ähnlich wie Trissino in der Bearbeitung seiner „Menächmen“, in der Vorrede zum „Encomium moriae“, daß er das „alte Lustspiel“, womit er das aristophanische meint, wieder aufwecke. Freilich glauben beide dies schon dadurch erreicht zu haben, daß sie Chöre einführen. Zitate aus den „Wolken“ und der Hauptsache nach aus dem „Plutos“, belegen die Bekanntschaft mit Aristophanes. In Erasmus' anderem Hauptwerk, den „Colloquia familiaria“ ist das 38., das *γυναικοσυνέδριον*, das der Frauenemanzipation das Wort redet, ein Nachklang der aristophanischen Weiberkomödien. 1537 ist dies Gespräch unter dem Titel „der Weiber Reichstag“ „mit reymen verteutscht“ in Nürnberg heraus gekommen. Pirckheimers „Eckius dedolatus (1520)[1]) zeigt in Entlehnungen, Einführung des Chores, dazu der schon völlig dramatisch gestalteten Satire aristophanisches Blut und Leben. Auf Beeinflussungen bei Manuel, Gengenbach, Lemnius in seiner „Monachopornomachia“ (1538), Hutten und Naogeorg sei nur hingewiesen. Des letzteren dramatisch-satirisches Zeitgemälde „Pammachius“ (1538) zeigt besonders viel Aristophanisches, u. a. zwei allegorische Personen, die Parhesia und die trauernde Veritas, die in ihrer Verwendung an aristophanische Figuren erinnern. Nikodemus Frischlin, mit dem wir uns noch des Näheren zu beschäftigen haben, ist zwar, wie sein Versuch eines „Terentius christianus“ beweist, bis in seine letzten Jahre dem Einfluß der Lateiner unterworfen, aber seine geplante Aristophanesübersetzung in lateinischer Sprache, von der leider fast nichts erhalten ist, bezeugt u. a. doch zur Genüge ein näheres

---

[1]) Hrsgb. von Siegfried Szamatólski, Berlin 1891. Literaturdkmlr. des XV. und XVI. Jhrhdts. Hrsgb. von Max Hermann und S. Szamatólski, Heft 2.

Verhältnis des genialen Schwaben zu Aristophanes.[1]) Aber nicht bloß der gelehrte Kunstdichter, auch Hans Sachs, obwohl er sich sonst der Richtung Lucian-Hutten anschließt, gehört zu den wenigen, welche die Wirksamkeit der aristophanischen Stücke für die Bühne bereits erkannten. Er versucht den „Plutus“ für die deutsche Bühne zu bearbeiten (31. Januar 1551), wobei er freilich auch zugleich die Unfähigkeit, aristophanische Art und Weise zu erfassen, bekundet. — Jakob Zovitius zeigt in dem „didascalus“, in dem Klagen des Publikums gegen die Lehrer ausgestoßen werden, 1534 durch Einführung des Demos die Bekanntschaft mit den „Rittern“ des Aristophanes. Nach diesen schwachen Ansätzen ruht dann die Beschäftigung mit dem Griechen fast hundert Jahre. Erst 1768 erscheint die Übertragung der „Wolken“ von Goldhagen. Dann um die Wende des 18. Jahrhunderts und im 19. Jahrhundert wächst die Schar der Nachahmungen heran. Es tauchen Übersetzungen auf, die des Atheners Eigenart wenigstens einigermaßen erkennen lassen.

2. Übersetzungen des Aristophanes.

Da Aristophanes' Komödien auch in unseren Tagen nicht übermäßig viel im Urtext gelesen werden, kommt ihren Verdeutschungen besondere Bedeutung zu. Lange Zeit schreckten die außergewöhnlichen Schwierigkeiten von Übersetzungsversuchen, aus deren Zahl bloß die wichtigsten hier herangezogen werden, ab.[2]) Erinnert sei an den Brief Wielands an Herrn Hofrat Voß im Neuen Teutschen Merkur,[3]) der zwar manchen satirischen Seitenhieb, wohl auch manche Übertreibung enthält, im wesentlichen aber den Nagel auf den Kopf trifft. Wieland erklärt Aristophanes für den unübersetzlichsten aller griechischen Schriftsteller. Schwierig sei schon das Studium, um überhaupt zu ihm zu gelangen, noch schwieriger, wenn man zu ihm hin-

[1]) vgl. David Friedrich Strauß, Leben und Schriften des Dichters und Philologen Nikodemus Frischlin. Frankfurt a. M. 1856; auch 5 Stücke von Aristophanes in lat. Übertragung, Frankfurt 1586, 1597 mit der nachher genannten Verteidigung Frischlins (Sittl.)

[2]) Wilhelm Engelmann, Bibliotheca Sciptorum Classicorum VIII. Auflage von Preuß, Lpzg. 1880, 169ff.

[3]) 1793, III, 421—432. Wielands Werke (Hempel) XXXVII, 200 ff.

gekommen, ihn zu verstehen. Es sei schwer, „die Komödien eines Aristophanes so in unsere Sprache zu übertragen, daß man es zugleich dem Publikum, den Kennern und sich selbst zu danke gemacht hätte." Der Unterschied der Zeit, betont Wieland weiter, sei ein ungeheurer geworden, die Verhältnisse hätten sich gänzlich geändert. Auch das Publikum sei ein anderes. „Nehmen Sie dies alles zusammen, und Sie werden mir schwerlich Unrecht geben können, wenn ich behaupte, daß der Gedanke, den Aristophanes zu übersetzen, ein Einfall sei, der einem Menschen, dem seine Ruhe lieb ist, nur von einem sehr über ihn erzürnten Dämon müßte eingehaucht worden sein." Der Brief spricht trotz seiner teilweise satirischen Färbung genug für das Zögern der sonst so raschen Übersetzer. Zeitverhältnisse, Publikum, politische Lage haben sich so geändert, daß es tatsächlich außerordentlich schwierig ist, Aristophanes einigermaßen verständlich zu übertragen. Ohne Kommentar wird er überhaupt nie gelesen werden können, ja auch niemals ohne Einleitung großen Stiles. Eine Übersetzung seiner Stücke müßte so gehalten sein, daß die Zitate, die er braucht, durch moderne ersetzt werden, die uns so gegenwärtig sind, wie die alten den Alten waren. Kurz, es heißt heute entweder Aristophanes sklavisch zu übertragen, wofür die klassischen Philologen danken, oder ihn zu bearbeiten, wie es Goethe mit Glück versucht hat; als freier Übersetzer ist Droysen bis heute unerreicht geblieben. — Nur mit diesen Voraussetzungen, werden wir den Griechen in deutschem Gewande recht würdigen. Was Wielands Sekretär Lüttkemüller von seines Herrn Verdeutschungsart sagt, scheint mit Versetzung des Nötigen auch Bedingung für Aristophanesübersetzer: „Wieland hielt bei Verteutschung alter Dichter ihren Geist für die Hauptsache und behandelte ihre Sprach- und Versformen, bald mehr bald weniger frei, indem er vor allem fragen zu müssen glaubte: wie würde der alte Dichter, wenn er deutsch reden sollte, sich wohl in jetzigem, guten, gangbaren Deutsch ausdrücken?"[1]) Der lateinischen Übersetzungen eines Leonardo Bruni, Frischlin und anderer ist beiläufig schon Erwähnung getan. Klar ist es

[1]) Prolegomena zu einer Wielandausgabe III, IV. Im Auftrage der deutschen Kommission entworfen von Prof. Bernhard Seuffert in Graz. Berlin 1905.

wohl, daß zunächst nur Einzelübertragungen in Frage kommen können. Neben dem „Plutos", der namentlich im 16. Jahrhundert Teilnahme erregte, fanden vor allem die „Wolken" Bearbeiter, natürlich wegen ihrer Beziehung zu Sokrates, dem Liebling der Aufklärung.[1]) So haben wir — zunächst selbstverständlich immer Prosa, höchstens die Chorpartien sind metrisch — 1768 die schon genannte Übersetzung Goldhagens (Wolken), der 1770 die lateinische Übertragung Bormanns folgte. Wieland verwirft Herwigs 1772 veröffentlichte Übersetzung, die auch wirklich arge Schwächen aufweist, als schon 1778 nicht mehr lesbar.[2]) Einen großen Schritt vorwärts bedeutete die 1784—98 entstandene Übertragung von Gottfried Schütz, die auch das gerechte Lob Wielands fand. An Übersetzungen von Schlosser (1783 Frösche), Goldhagen (1806 Plutos), Borhoek (1806 Lysistrata) vorbei führt uns der Weg zu F. G. Welckers 1810/12 erschienenen „Wolken-" und „Frösche"-Übertragung, deren beide Bände besonderen Wert durch beigegebene unterrichtende Abhandlungen erhalten, überdies mit einer erstaunlichen Geschicklichkeit und Kenntnis geschrieben sind. 1811 übersetzt der geistreiche F. A. Wolf die „Wolken", die Goethe in einem Briefe vom 8. Februar 1813 an W. v. Humboldt einen „lesbaren Aristophanes" nennt, und schon am 22. Juli 1810 hatte er an Sartorius aus Karlsbad berichtet: „Geh. Rat Wolf ist gleichfalls hier. Seine metrische Übersetzung der „Wolken" des Aristophanes wird ein bedeutendes Meteor an unserem philologischen und rhytmischen Himmel sein." Und sie ist es geworden! Außerdem erschien von demselben Philologen ein Jahr später, also 1812 in Berlin, anonym wie das vorige Stück: „Aus Aristophanes Acharnern, griechisch und deutsch, mit einigen Scholien." Auch die „Wolken" haben in seiner Ausgabe links griechischen, rechts deutschen Wortlaut, dazu eine bedeutsame Vorrede.

Von dieser Verdeutschung an beginnen die Übersetzer die Bahn der Prosa zu verlassen, auch das freie Versmaß wird verschmäht, man fängt an, sich formal so eng wie möglich dem griechischen Vorbild anzuschließen. Den Reigen eröffnet Wie-

[1]) Emil Brenning, Die Gestalt des Sokrates in der Literatur des vorigen (18.) Jahrhunderts, Bremen 1899.

[2]) Attisches Museum II, auch Hempel XXXVII, 222 im Vorbericht zur Übersetzung der „Wolken" des Aristophanes.

land, der sich den Bedenken und Schwierigkeiten zum Trotz, vielleicht auch ein Gutteil aus Ehrgeiz Voß gegenüber, an die Übersetzung „des Mannes von Genie“ gemacht hat. Er sagt im Laufe jenes Briefes freilich, er habe die Übersetzung nur angefangen, um ein Heilmittel für seine kranke Seele zu haben. Doch außerdem hielt er seine Zeit für eine solche Komödie für geeignet: Die Revolution bringe in gewisser Hinsicht Übereinstimmung mit dem Stoff der „Acharner“, der „Ritter“ und des „Friedens“. So sehen die Jahre 1794 im „Neuen Teutschen Merkur“ die „Acharner“, 1797 im „Attischen Museum“ die „Ritter“ und „Wolken“ und 1806 im „Neuen attischen Museum“ „Die Vögel“. Wielands Übersetzungen sind glatt und gut und von großem Einfluß für die Folgezeit geworden. Charakterisiert wird seine Übersetzungsart im allgemeinen und auch für unsern Fall treffend von Wilamowitz-Möllendorff: „Wieland hat gewiß das Richtige zu leisten versucht; aber er hat als der richtige Sohn des unhistorischen Jahrhunderts ohne Arg die eigene Weise in alles Fremde hineingetragen.“ [1]) Wenn dazu die vorher gebrachte Äußerung Lüttkemüllers verglichen wird, findet sich ziemliche Übereinstimmung. Und noch ein Vergleich ist hier naheliegend: der zwischen Wielands und Wolfs „Wolken“, oder anders ausgedrückt: zwischen den Übersetzungsarten beider.

Wieland hat zwar bedeutend mehr von Aristophanes übersetzt, ist sich aber in den einzelnen Stücken immer gleich geblieben. Er überträgt nicht sklavisch, sondern sucht Form und Stimmung des griechischen Originals in seiner Art wiederzugeben. Mit den Äußerungen seines Sekretärs und des modernen Philologen ist Wielands Übersetzungstätigkeit genügend gekennzeichnet. Auf gleicher Stufe steht Friedrich August Wolf. Zunächst findet sich schon äußerlich eine Ähnlichkeit zwischen beiden. Wieland erklärt, er übersetze Aristophanes nur, um seine kranke Seele zu heilen, und ähnlich führt auch der andere in der schon genannten Einleitung zu den „Wolken“ aus, daß er die Übersetzung nur zur angenehmen Zerstreuung mache, um Mißmut und dergleichen in der Erholungszeit nach einer langen und schweren Krankheit zu zerstören. Allmählich und rein zufällig „unter Leuten außer seiner Heimat, wo ihn fremde Zungen

[1]) Reden und Aufsätze, Berlin 1901, S. 9 Anm.

fleißig umschalten“ ist die Übersetzung entstanden. (Die Vorrede ist Leipzig, 8. Oktober 1810 unterschrieben.) Wie Wieland überträgt auch Wolf im Versmaß des Griechischen. Was ich aber bei Wielands Übersetzungen feststellte, daß sie Sprache und Versformen des Originals bald mehr, bald weniger frei behandeln, daß in ihnen deutlich die Eigenart des Übertragenden zu Tage tritt, trifft auch für Wolff in gewissem Sinne zu. Ausdrücklich betont er, das Übersetzen verlange eine gewisse Untreue, wodurch eben die echte Treue erst zu erreichen sei. Er ändert innerhalb „einer scharfen Linie, diesseits und jenseits welcher das Rechte nicht besteht“, d. h. Worte und Sätze werden umgestellt, eine deutsche Färbung wird in das Ganze hineinzubringen versucht, und sonst werden der Sinn und die Handlung beibehalten. Im Großen und Ganzen handelt er in Wielandscher Manier, der auch in diesen Punkten seine Eigenart betätigt. Wolf gibt ebenfalls auch Szenenbemerkungen und Fußnoten und sucht überhaupt Situationen und Handlungen zu klären. Wortspiele erneuert er und fügt zum besseren Verständnis zu „Parabase“ beispielsweise „Anrede des Chorführers in des Dichters Namen an die Zuschauer“ hinzu. Im allgemeinen folgt er Wielandscher Art, und der Unterschied zwischen beiden ist kein großer.

Der Einfluß des Weimarer Übersetzers auf seine Nachfolger zeigte sich auch schon 1808. Conz gibt im „Neuen Attischen Museum“ die „Frösche“ sicherlich in enger Anlehnung an die Art und Weise des Herausgebers der Zeitschrift. Die geplante Wielandausgabe[1]) der Berliner Akademie will im 10. der auf 14 Bände berechneten Übersetzungen auch seine wichtigen Abhandlungen über Aristophanes bringen, also: „Kurze Darstellung der innerlichen Verfassung usw.“, ferner „Kurze geschichtliche Darstellung Athens usw.“ und schließlich „Versuch über die Frage: Ob und wiefern Aristophanes usw.“.[2])

Mit ihren Übersetzungen und Schriften trugen Wieland und nächst ihm Wolf viel zum Aufblühen der Aristophanesstudien in Deutschland bei. Erst einige Jahre nach dem Tode des ersteren trat dann der Mann als übertragender Dolmetscher hervor,

---

[1]) Seufferts Prolegomena.

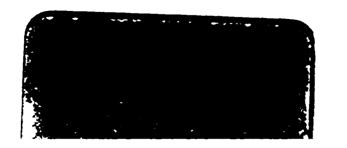
[2]) Hempelsche Ausgabe XXXVII, 32—55, 222 ff., 232 ff. usw.

der auf diesem Gebiete schon so manches Mal mit Ehre bestanden hatte: Johann Heinrich Voß. Zwischen 1821 und 1823 erscheint sein dreibändiger „Aristofanes", dem sein Sohn Heinrich wichtige und aufschließende, noch heute benutzte Erklärungen beigibt. Damit war zum ersten Male eine völlige deutsche Übersetzung aller vorhandenen Werke des Aristophanes gegeben, damit zugleich eine Grundlage geschaffen für eine gesunde Weiterarbeit. Und diese ruhte denn auch nicht. 1835—38 erschienen zu Berlin „des Aristophanes Werke" von J. G. Droysen, ein Werk, das jetzt bereits in vielfacher Auflage vorliegt (1881³). Die Übertragung erfüllt alle Anfordernisse, die an eine lesbare Übersetzung des Aristophanes gestellt werden müssen. Klare, erschöpfende Einleitungen führen ein, kurze, sachliche Fußnoten erklären. Die Citate, mit denen Aristophanes so viel arbeitet, Wortspiele u. a. sind erneuert, damit sie jeder verstehen kann. Die Arbeit hält geschickt den Mittelweg zwischen Bearbeitung und guter, genauer Übersetzung. Nach Droysen noch etwas Bedeutendes zu schaffen, war und ist schwer. Besseres wie er bietet bisher keiner. Er ist das, was Wilamowitz für die drei attischen Tragiker ist, für Aristophanes. Alle nach Droysen geschriebenen Übersetzungen schöpfen aus ihm, doch sind einige davon immerhin besonderer Erwähnung wert.

1845—48 erschienen die Arbeit von Seeger (Frankfurt a. M.), 1842—54 die von C. F. Schnitzer und Genossen, z. B. 1843/46 die von Hieronymus Müller.[1]) Wohl eine der neuesten Übersetzungen ist die von Otto Kaehler in Leipzig bei Teubner, welche die I. Auflage der 1867 erschienenen „Wolken" von W. S. Teuffel neu bearbeitet (1887). Außer den Übersetzungen einzelner Werke z. B. von Theodor Kock (Wolken, Ritter, Friede, Vögel),[2]) E. Born (Ritter),[3]) Wold. Ribbeck (Acharner), der wie Wolf griechisch und deutsch nebeneinander bietet (Leipzig 1864), wären die Gesamtübersetzungen von Johannes Minckwitz und J. E. Wessely[4]) zu erwähnen. Hervorzuheben ist auch noch die Übertragung der „Lustspiele des Aristophanes, deutsch in

---

[1]) Leipzig 3 Bde.
[2]) 1852—1876; 1882—1893².
[3]) Berlin 1855.
[4]) 1856—73 Stuttgart, Berlin.



den Versmaßen der Urschrift" von J. J. C. Donner.[1]) Die Sammlung Reclam enthält drei geschickte Übersetzungen von E. Schinck (Acharner, Frösche, Vögel). Besonders zu nennen wären noch die Arbeiten eines Schack, Rückert (1867 im Nachlaß „Vögel"), Goedeke und Oswald Marbach,[2]) die im Folgenden auch als Nachahmer des Aristophanes erscheinen. Daß der Grieche auch ins Französische, Englische, Italienische, ja sogar in nordische Sprachen übertragen ist, mag hier nur gestreift werden. Als Curiosum sei aufmerksam gemacht auf Jovialis', Atellanen, eine kleine Sammlung dramatischer Dichtungen von Karl Moritz Rapp (Stuttgart und Tübingen 1836), in der als letztes Stück: „Es Aristoffanès Acharner oder der sêparât-frîde. En atênishé comêdé in dé shwäbish spräch fréi îbersétzt" sich findet. Die Abweichungen vom Original sind nur geringer Art. Eine Art Parallele dazu bietet die Übertragung von Shakespeares „Lustigen Weibern von Windsor" ins Schwäbische und Plattdeutsche.

Betont muß noch einmal werden, daß Vollständigkeit hier nicht angestrebt wurde. Nur besonders Erwähnenswertes sollte aus der reichen Übersetzungsliteratur hervorgehoben werden. Für die Nachahmer aristophanischer Art waren die Übersetzungen von Wolf, Welcker, Voß und die freilich ziemlich spät erschienene von Droysen die einflußreichsten.

II. Charakteristik des Aristophanes.

1. Urteile über ihn.[3])

Schon bei der Übersicht über das allmähliche Wiederaufleben des Aristophanes wurde hervorgehoben, daß man ihm unmittelbar nach seinem Tode den rechten Lohn nicht dargebracht habe. Und merkwürdigerweise scheint diese mißachtende Anschauung seiner Persönlichkeit auch für die folgenden Jahrhunderte lange Zeit bei vielen die maßgebende gewesen zu sein. Bekanntlich war es im Altertum namentlich Plutarch, der sich gegen ihn aussprach. Gegen diesen glaubt noch im 6. Jahr-

---

[1]) Leipzig, Heidelberg, 3 Bde. 1861/62.

[2]) Plutos, Leipzig 1844. Bearbeitung; 1846 Übersetzung.

[3]) Die Literatur über den ganzen II. Abschnitt siehe unter II, 2.

hundert u. a. Frischlin[1]) seine Verteidigungsschrift defensio Aristophanis contra Plutarchi criminationes richten zu müssen. Der geniale, unglückliche Tübinger Gelehrte und Dichter, der über Aristophanes aus genauer Kenntnis heraus urteilte, verfaßte die Schrift gelegentlich des Planes der Ausgabe der Werke des Griechen. Hauptsächlich wendet er sich darin gegen die Angriffe der Alten. In Frankreich fertigt Fréron[2]) die kleinlichen Angriffe eines Herrn von Chamfort ab. Anna le Fèvre ist ebenso wie Brumoy des Lobes voll, und von Madame Dacier erzählt man sich, daß sie zweihundertmal die „Wolken" gelesen habe und zu dem Urteil gekommen sei: Aristophanes schreibe fein, rein und harmonisch und gebe denjenigen Süßigkeit und Vergnügen in vollem Maße zu kosten, die das Glück haben, ihn im Original zu lesen.

Auch Graviana della ragion poetica L. I CXX weiß ihn gebührend zu loben: Man nehme, sagt er, aus Aristophanes' Werken die Flecken weg, die in einem unreinen Herzen ihren Grund haben, so bleibe eine bewunderungswürdige Fürtrefflichkeit übrig.[3]) Sulzer gibt in seiner „Theorie der schönen Künste" (I. Teil Leipzig 1773 unter „Aristophanes") eine gute Charakteristik: „Sein ist der unerschöpfliche und alles durchdringende Witz, die höchste Gabe zu spotten, darin ihm weder Lucian, noch unter den Neueren Swift, noch irgend jemand gleichkommt, die Sprache und der Ausdruck, den er im höchsten Grade der Vollkommenheit besessen hat. — Sein ist die riesenmäßige Stärke, womit er die Demagogen in Athen, und oft das ganze Volk selbst angegriffen hat. Es wäre vielleicht nicht übertrieben, wenn man sagte, daß in einer einzigen seiner Komödien mehr Witz und Laune ist, als man auf den meisten neueren Bühnen in einem ganzen Jahre hört."[4])

[1]) Die Zeit bis Frischlin, in der das Urteil über Aristophanes „von der Parteien Haß und Gunst verwirrt" schwankt, bleibt ausgeschlossen. Ich gebe Aussprüche über ihn erst von dem Zeitpunkte an, mit dem die Nachahmung seiner Eigenart einsetzt.

[2]) Année litteraire 1769 Nr. 31; hierfür und für das folgende: D. Pietro Napoli-Signorelli, Kritische Geschichte des Theaters der alten und neuen Zeit. I. Teil; Bern 1783. Aus dem Italienischen übersetzt.

[3]) Johann George Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen usw. I. Teil Leipzig, 1773.

[4]) Auch in C. Friedrich Flögels' Geschichte der komischen Literatur, Liegnitz und Leipzig, 1784/87 IV, 57.

Das Feld für die weitere Beurteilung wurde durch solche Worte geöffnet. Natürlich können nicht alle, die sich mit dem Großen beschäftigt haben, auch nur entfernt herangezogen werden, aber einige Urteile werden zeigen, wie man sich allerorten in Deutschland bemüht, ihn zu verstehen. Will man auch nicht so weit gehen, wie es Hegel in seiner „Ästhetik“ [1]) getan hat, der sagt: „Ohne Aristophanes gelesen zu haben, läßt sich kaum wissen, wie dem Menschen sauwohl sein kann“, so kann man gut und gern Friedrich Hebbels Urteil in seinen unerschöpflich reichhaltigen Tagebüchern [2]) unterschreiben: „Eben darum nannte ihn Plato den Liebling der Grazien, und er ist nicht bloß ihr Liebling, er ist ihr Mann, er hat ihnen zu gebieten. Wahrlich, die wahnsinnige Trunkenheit, womit er den Schlauch, worin er eben seinen Wein gefaßt hat, zerreißt und ihn gen Himmel den Olympiern in die Augen spritzt, ist die höchste Höhe der Kunst; er verbrennt Opfer und Altar zugleich.“ In dem Vermerk vom 5. Januar 1843 in Kopenhagen erwähnt Hebbel auch Platen, der ja selber sich als Aristophaniden bezeichnet hat. In Platens Tagebüchern [3]) ist oftmals von Aristophanes die Rede. In den vor seiner Reise nach Venedig entstandenen Aphorismen (1824) erklärt er es ausdrücklich, daß Aristophanes Form und Sprache vollständig überwunden habe, daß er in ihm einen vollendeten Künstler sähe, den er mit Sophokles und Calderon auf eine Stufe stelle. „Die höchste Vollendung der Form ist die Schönheit selbst und fällt mit der Seele der Kunst in eins zusammen.“ [4])

Verhältnismäßig wenig Äußerungen über Aristophanes finden wir bei Goethe. Er spricht sich wohl verschiedene Male über ihn aus, aber aus keiner der Stellen geht hervor, daß er den Griechen so recht gewürdigt hat. Erst im Herbst seines Lebens (1824) in der Abhandlung „Über die Parodie bei den Alten“ [5])

---

[1]) Vorlesungen über die Ästhetik hrsg. von H. G. Hotho, der Werke X. Bd. 3. Abteilung, Berlin 1838, 560.

[2]) II, 2635, III, 3467 u. ö. Ausgabe von R. M. Werner.

[3]) Tagebücher hrsggbn. von G. V. Laubmann u. L. v. Scheffler. 2 Bde. Stuttgart 1896 u. 1900 (3. September 1822; 14. November 1822; 14. August 1823; 1. Januar 1835 u. ö.).

[4]) 3. Aphorisme.

[5]) Der Zelter zugesandte Aufsatz erschien erweitert in „Kunst und Altertum“. Auch Hempel 29, 497. Vgl. auch den Brief vom 26. Juni 1824 an Zelter.

[illegible] Shake-
[illegible] Freun-
[illegible]
[illegible] erklärter [illegible]
[illegible] nicht [illegible]
[illegible] das richtige [illegible]
[illegible] zu haben schein[illegible]
[illegible] ungenügende.[6] [illegible]
[illegible] und was sich findet
[illegible] zu weiterem Studium
[illegible] ein „allerliebstes“ ver-

[illegible] 57. am 11. Juni 1822.

[illegible] und Goethe. Stuttgart 1881. I.

[illegible] Leipzig, 1889 III, 29; vgl. auch G. J.

[illegible] zur vergleichenden Literatur-
[illegible] Studien zur vergl. Lit.-Gesch.“ 1905

deutschtes Bruchstück von Humboldt gelesen, wie aus einem Brief vom 4. April 1797 an Goethe hervorgeht. Doch als Vertreter der Satire nach der Definition, die er von ihr gegeben hatte, also eines Mannes, dem das tiefe Gefühl für moralische Widersprüche und des glühenden Unwillens gegen moralische Verkehrtheit innewohnt, nennt er neben Lukian, Dante u. a. auch Aristophanes und ihn an erster Stelle. Und als er in den 1802 veröffentlichten „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und des Niedrigen in der Kunst“ auf Aristophanes zu sprechen kommt, äußert er, daß Aristophanes und Plautus am meisten leicht von den Komödiendichtern in den Fehler der Plattheit fielen, da sie aus dem täglichen Leben schöpften. Von diesem Zug sagt Lessing, daß er in Gellerts Lustspielen fehle, und tadelt ihn deshalb in der „Hamburgischen Dramaturgie.“

Von Lessing selbst hören wir über Aristophanes so gut wie nichts. Was er in der Dramaturgie von ihm sagt, gilt dem Verhältnis zu Sokrates, gibt aber über den Dichter selbst wenig Aufschluß.

In der Romantik sind es namentlich die beiden Schlegel, die in Wort und Schrift für Aristophanes eintreten, freilich durchaus nicht immer mit Geschick. Friedrich Schlegel hat in seinem an kühnen Behauptungen reichen Aufsatz „Vom ästhetischen Wert der griechischen Komödie“ [1]) doch manch bemerkenswerten Satz, wie: „Wenn irgend etwas in menschlichen Werken göttlich genannt werden darf, so ist es die schöne Fröhlichkeit und die erhabene Freiheit in den Werken des Aristophanes.“ Auch einen besseren und faßlicheren Aufsatz über aristophanische Komik mit Übersetzungsstücken, wovon sich Proben in der Zeitschrift Hermes 17, 1823 ff. finden,[2]) hat er geschrieben. Sein Bruder A. Wilhelm ist für den Athener warm, aber nicht immer mit richtigen Ansichten im II. Teil der Berliner Vorlesungen über „Schöne Literatur und Kunst“ [3]) 1802/03 und

[1]) 1794 in Biesters Berlinischen Monatsschrift XXIV, 485—505. vgl. J. Minor, Friedrich Schlegel 1794—1802, Seine prosaischen Jugendschriften 2 Bde. Wien 1882 I, 11—20.

[2]) Th. Bernhardy, Grundriß der griechischen Literatur Halle 1872, III[3], 617.

[3]) Deutsche Literaturdenkmale des 18. u. 19. Jhrhdts. Heilbronn 1884. 17. 18. 19.

nachher 1808 in Wien in den Vorlesungen „über dramatische Kunst und Literatur“ eingetreten.[1]) Mehr als die beiden Brüder hat sich Ludwig Tieck mit Aristophanes beschäftigt. In der „Entstehung des Theaters“ gibt er folgende kurze, aber treffende Skizze von Aristophanes:[2]) „Aristophanes kein Lustspieldichter im gewöhnlichen Sinne des Wortes: man würde es nicht wieder kennen; sondern Humor, Laune sein Zweck. Wenn man sich an die neuen Erfindungen gewöhnt hat, kommen einem anfangs seine Pläne kindisch vor; aber natürlich er griff zuerst das Nächstliegende: Satire, Witz, Trunkenheit der Phantasie in einer dramatischen Vorstellung. Daher paßte alles hinein, nichts machte hier einen fremdartigen Teil aus; sein großes Genie wußte das zum bezauberndsten Gemälde zu verbinden. Kennt keine Decenz, weil diese der Laune Fesseln anlegt. Shakespeare ist ihm in manchen Stücken, besonders in einzelnen Szenen ähnlich.“

Von den neueren Dichtern ist schon Hebbels gedacht. Auch àn die von Richard Wagner gegebene Charakteristik sei erinnert.[3]) Aus all den angeführten Urteilen, unter denen die guten bei weitem überwiegen, geht klar hervor, daß nach Auffassung der meisten Aristophanes doch etwas anders gewollt habe wie die Leute, die als Anhängsel an das Tragödienspiel das übliche Satyrspiel geben müßten. Seine Kunst stehe höher; er habe nicht bloß gedichtet, um die Leute lachen zu machen, wenn er das Mittel zur Erreichung seiner Ziele auch nicht verschmähte. Nein, hinter allen seinen Stücken sähen wir das ernste, sorgendurchfurchte Gesicht des Verfassers. Er habe mit dem Elend seines Volkes Mitleid gehabt und helfen wollen. Im Lachen dem Volke das Wahre und das fehlende Gute zu zeigen, das sei bei ihm die treibende Hauptsache.

---

[1]) 5 Teile, Heidelberg 1811.

[2]) Rudolf Köpke, L. Tieks nachgelassene Schriften, Auswahl und Nachlese. Leipzig 1855 II, 140; aus dem II. Entwurf zu seinem geplanten Buch über Shakespeare.

[3]) Glasenapp, Wagnerenzyklopädie, Leipzig 1891. I, 17 unter „Aristophanes“.

2. Aristophanes' Persönlichkeit, die Charakteristik seiner Stücke und seines Schaffens.[1])

Von den vielen Komödien des Aristophanes — er hat vierzig Jahre lang das athenische Volk und seine wetterwendische Gunst mit Erfolg und Geschick unterhalten — sind nur elf vollständig auf uns gekommen. Von ihnen im allgemeinen schreibt der ebengenannte A. W. Schlegel in seinen Vorlesungen „über dramatische Kunst und Literatur": „Den Wahlspruch eines lustigen Abenteuers bei Goethe könnte man über die Komödien des Aristophanes schreiben: ‚Toll aber klug!' Hier begreift man, warum die dramatische Kunst dem Bachus gewidmet war; es ist die Trunkenheit der Poesie, es sind die Bachanalien des Scherzes." Und wie er auf die Behandlung der griechischen Komiker kommt, verlangt er zunächst, daß bei Beurteilung der alten Komödie alle Gedanken entfernt werden, die einem mit der neueren Bezeichnung „Komödie" einkommen. Das ist notwendig und daran muß auch für diese Betrachtung festgehalten werden.

---

[1]) Außer der schon genannten Literatur zu vergleichen: H. Theodor Rötscher, Aristophanes und sein Zeitalter, Berlin 1827. — Friedrich Jacobs, Akademische Reden und Abhandlungen. Vermischte Schriften von F. J. III. Teil. Leben und Kunst der Alten, II. Teil. Leipzig 1829. — Karl Ottfried Müller, Geschichte der gr. Literatur bis auf das Zeitalter Alexanders, hrsg. von Eduard Müller. III. Ausgabe von Emil Heitz, 2 Bde. Stuttgart 1876. — Theodor Bergk, Griechische Literaturgeschichte, IV. Bd. von R. Peppmüller aus dem Nachlasse herausgegeben. Berlin 1887. — W. Christ, Geschichte der gr. Literatur bis auf die Zeit Justinians. München 1896. 3. Aufl. — Den Artikel von Kaibel in Pauly-Wissowas Realenzyklopädie (Stuttgart 1896); Kock, Rheinisches Museum, 39, 108ff. (1884); Tieck-Raumer, Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel 2 Bde. Leipzig 1826. — Moritz Carriere, die Poesie, ihr Wesen und ihre Formen mit Grundzügen der vergleichenden Literaturgeschichte. Leipzig 1884[2]. — H. St. Chamberlain, Grundlagen des 19. Jahrhunderts, München 1903[4], 303. — Ebeling, Floegels Geschichte des Groteskkomischen neu bearbeitet. Leipzig 1886[3] u. a. m. — Karl Sittl, Geschichte der gr. Literatur bis auf Karl den Großen 3 Bde. München 1887. — Von neueren Arbeiten sind namentlich Conat, Notes sur la division du choeur dans les comédies d'A. Mélanges, Henri Weil, S. 39—66; La parodos dans les comédiesd' Aristophanes. Revue des Universités du Midi 1895, 363—385; ebenda 1895, 24—74 sur la compositions des Acharniens; und A. Croiset, De personis apud Aristophanem, Diss. Paris 1873, zu erwähnen.

[illegible] allen Beurteilern und berufenen und unberufenen [illegible] über diesen Stoff wird das — um es noch einmal zu [illegible] ohne weiteres zugegeben: Verstanden kann Aristo- [illegible] in und aus seiner Zeit werden. Die Verkommenheit [illegible]schen Republik, die Günstlingswirtschaft einiger Großen, [illegible] dem Volk das Ruder in der Hand hatten und das [illegible] führten, der sittliche Tiefstand und die Unmoral [illegible] Bürgerschaft trotz aller sonstigen Bildung dauernd [illegible] endlich eine Stätte, an der darüber gerichtet wurde. Und dieser Ort war die Bühne der älteren attischen [illegible], die uns nach einem Vertreter, eben Aristophanes, zu [illegible] ist.

[illegible]verständlich kann es im Folgenden nicht meine Auf- [illegible] etwa eine erschöpfende Charakteristik des Aristo- [illegible] zu geben. Es kann sich für mich nur darum handeln, [illegible] wie er seinen Nachahmern und Nacharbeitern erschien. [illegible] Ich will versuchen, die Züge, die als besonders ge- [illegible] für die Nachahmung auftreten, im Rahmen einer ge- [illegible] Betrachtung zu geben.

[illegible] Komödien des Aristophanes wurde dem Volke ein [illegible] vorgehalten, worin es sich in seiner ganzen Abscheulich- [illegible] Schlechtigkeit sehen konnte. Es vermochte darin zu [illegible] wie schändlich man es an der Nase herumführte und [illegible] Leichtgläubigkeit benutzte. So würde es kommen, wenn [illegible] Krieg nicht bald beendigt würde: Für all das [illegible] ein wohl gelungenes Spiegelbild! Erwähnenswert [illegible] das zwar fast zu phantastische, aber im [illegible] Urteil J. L. Kleins über die aristophanische [illegible] gleicht darin dem Adler, der vom Leichnam [illegible] mit Flügelschlägen, unabwendbar wie Schick- [illegible] Abgrund geschleudert und zerfleischt, sich [illegible] oder zum Wolkensitze des Donnerers, [illegible] Blitzstrahl mit den Fängen zu ergreifen, [illegible] Blute seines Opfers triefen, Haupt und [illegible] in das Herz seiner Beute tauchend [illegible] in die Himmelskost hehrer Poesie.“ [illegible] allein auf die verflossene „gute alte Zeit“, [illegible] wie es gemacht werden müsse.

[illegible] 1865 f. II, 31.

So war Aristophanes für die Nachahmer durch und durch Patriot, nur auf das Wohl seines geliebten Volkes und Vaterlandes bedacht, der διδάσκαλος τῶν ἀττικῶν ἐθῶν.[1])

In seinen elf hinterlassenen, bekannten Stücken ist es nicht schwer, diesen Grundzug des Patriotsichen herauszulesen. Mag er in den „Acharnern" nachdrücklich zum Frieden raten, in den „Rittern" dem mächtigen Kleon die, wie er meint, heuchlerische Maske vom Gesichte reißen, in der „Lysistrata" lustig die Frauen für den Frieden eintreten lassen, überall pro salute rei publicae! Warnt er in den „Vögeln" vor den Lakedaimoniern, denen man nicht trauen dürfe, so schlägt er auch allgemeinere Fragen in „Thesmophoriazusen", „Ekklesiazusen", „Fröschen" und im „Plutus" an, alle mit dem Grundton eines warmen patriotischen Gefühls, das auch in Stücken (Wespen, Wolken), in denen er dem ferner zu sein scheint, durchdringt. Der „Frieden" zeigt dies schon im Titel.

Mit A. W. Schlegel teile ich seine Komödien in vier Gruppen:

I. Politische: „Acharner", „Frieden", „Lysistrata". In allen ist das Verlangen nach Frieden brennend bemerkbar. Das Vaterland ist heruntergewirtschaftet und muß völlig zu Grunde gehen, wenn es nicht anders wird. Dazu ist die erste Bedingung der Friedensschluß. Auch die „Ritter" und „Vögel" [2]) gehören zu einem guten Teil hierher.

II. Philosophische: „die Wolken", die sich gegen die verderbliche Metaphysik der Sophisten richten. Auch hier aber ist der Wille, seinen Landsleuten aus der Mißwirtschaft zu helfen, durchleuchtend.

---

[1]) Im Vorwort zu „die Wolken", Eine Komödie aus dem Griechischen des Aristophanes übersetzt und mit einer Zugabe von aristophanischen Briefen begleitet von Johann Justus Herwig, Bamberg, Würzburg 1772, so genannt.

[2]) Über die Vögel des Aristophanes macht neuerdiugs Bernhard Shaw, eine Bemerkung. („Mensch und Übermensch". Eine Komödie und eine Philosophie. Deutsch von Siegfried Trebitsch. Berlin 1907 S. 251.) Max Koch schreibt „Schlesische Ztg. 15. Juni 1907" darüber: „In der Vision sprechen Don Juan und der Teufel von ihrem Freunde Aristophanes, und einen aristophanischen Zug wird man gerade dieser Verschmelzung modernen englischen Gesellschaftslebens mit der Don-Juan-Sage und der Hölle nicht absprechen können."

schichte des Theaters" „das Kabinett der Republik, den Staatsrat".[1])

So kommt es, daß falsche Ausübung des Richteramtes, Jugenderziehung, Politik, ja sogar Religion in ihren Auswüchsen von Aristophanes behandelt werden. Ist die Handlung auch noch so keck und wirr, einen für sich gewinnenden Hauptzweck hat sie immer: den nationalen. Dieser wird nun ganz eigentümlich herausgearbeitet. Um aber nicht mißverstanden zu werden, eine eigentliche Handlung fehlt, nur Situationen werden gegeben. Das Charakteristische in allen seinen Komödien, dem auch bei seinen deutschen Nachahmern auf Schritt und Tritt wieder zu begegnen ist, bedeutet, daß er nie einen einzelnen behandelt. Persönlich, im strengen und wahren Sinne des Wortes, ist keine seiner Komödien. Das würde Aristophanes' Größe nicht ausmachen. Eine persönliche Satire hat immer etwas Mißliches und setzt, wie Platen sagt,[2]) eine „wahrhaft liberale und gebildete Nation" voraus. Ob diese das damalige Griechenvolk noch war, lasse ich dahingestellt. Jedenfalls trifft sein Spott immer das Ziel so, daß eine ganze Gruppe, aus der eine oder mehrere Typen mit den hervorstechenden Charaktereigenschaften verschiedener einzelner Leute dieser Richtung gegeben werden, in Mitleidenschaft gezogen ist. Daher kam es u. a. wohl auch, daß ihm die Athener nichts in den Weg legten, da auch sie die Allgemeinheit der gebotenen Satire deutlich herausfühlten.

Diese Typen handeln nun so, daß keiner von den Zuhörern ein ernstes Gesicht behielt. Der Dichter erreicht das mit den verschiedensten Mitteln: daß eine derbere Komik auf die breite Masse besser wirkt, als feiner Witz, daran braucht nicht erst besonders erinnert zu werden; dafür sind noch heute die zum Teil rohen Clownscherze beweisende Zeugen. — Das wußte natürlich auch schon Aristophanes. So begegnen wir mancher Zote, die heute so derb erscheint, daß wir sie knapp fassen. Aber damals ist nicht heute, und das freie Athen nicht das „zensierte" Deutschland! Athen war nebenbei Männerstaat und fraglich ist es, ob Frauen überhaupt zu derartigen Vorstellungen Zutritt hatten.

---

[1]) I. 141.

[2]) Aphorisme 8.

Dazu vertrug die damalige Zeit auf diesem Gebiete mehr als die heutige. Schon Rötscher hat in seinem von Hegel beeinflußten Werk „Aristophanes und sein Zeitalter“ sich stark dagegen gewandt, daß bei Aristophanes die Sinnlichkeit überwiege, und er nur für die Hefe des Volkes geschrieben habe, „daß sich vielmehr auch in dem bunten Gemisch und den mannigfachen Ausführungen sinnlicher Triebe und Bedürfnisse die Ader des Ernstes und seine tiefe sittliche Natur auftut.“ Wortspiele, komisch angewendete Zitate aus anderen Schriftstellern heben Handlung und Stimmung. Geschickt arbeitet er mit dem Versmaß, das er beliebig wechseln läßt, sobald es den Umschlag einer Stimmung zu bezeichnen gilt. Überhaupt ist die Form mit dem, was er sagen und geben will, eng verknüpft. Ferner stechen die Personifizierung allgemeiner Begriffe, Allegorie in Wort und Bild aus seinen Werken hervor. So tritt die Menge als Demos auf und handelt wie ein Mensch, Plutos vertritt den Reichtum, die Sage vom Blindsein des Gottes wird dazu benutzt, um ihn mit einer Fülle von Komik und Seitenhieben davon geheilt werden zu lassen. Durch scherzhafte Namensverzerrungen und Wortungeheuer, deren klassisches Beispiel in Ekkles. 1169—75 wohl erreicht ist, weiß er Stimmungen und humorvolle Situationen ausgezeichnet zu treffen. Die Parabase, die eigentlich aus dem Rahmen des Stückes fällt und nachher ja auch allmählich verschwindet, dient dem Dichter dazu, um von der Bühne herab den lachenden Hörern ernst und gründlich die Wahrheit zu sagen. Da tritt er ganz persönlich als Dichter in den Vordergrund, hebt das Stück gewissermaßen auf und gibt seine Warnungen und seine Lehren. Gern wendet er da einen Rückblick auf seine Vorgänger in Reihenform an (Ritter 505 ff.). Neben der Parabase ist es besonders der später freilich mehr zurücktretende Chor, der dem Dichter für seine persönlichen Ansichten dient. Ihn charakterisiert er immer neu in Maske, wie in Auftreten. Sein Spöttergeist entfaltet hier eine Fülle siegreichen Humors und reicher, blühender Phantasie, er feiert manch Fest der feinen Ironie. An ihm hatte er auch den Rückhalt, den er gegen etwaige Angriffe von Gegnern brauchte. Von den 11 erhaltenen Komödien haben 8 den Titel von dem auftretenden Chor, ein Zeichen seiner Wichtigkeit. Bisweilen wendet sich der Dichter auch außerhalb der Chorlieder und der Parabase

unmittelbar durch irgend eine Person des Stückes an das Publikum. Dieser wirksame Zug hat sich bis in die heutige Zeit, namentlich in Operetten erhalten, um die Hörer zum Lachen zu bringen (z. B. in Eyslers jüngst gegebenem „Bruder Straubinger"). Daß neben den genannten Eigentümlichkeiten der ganze sonstige Apparat des Witzes, Humors und Scherzes aufgeboten wird, ist selbstverständlich. Hier ist nur das am meisten in die Augen Fallende und Charakteristische betont. Das Einzelne wird an gegebener Stelle herangezogen werden.

Die Vierteilung der Komödien ist, wie bereits hervorgehoben, bei Aristophanes nicht durchaus streng herausgefühlt, aber innerhalb seiner Nachahmer ist die Vierteilung klarer, d. h. deren Werke teilen sich leichter in die Richtung, die in ihnen herrschende Tendenz ist, ein. Natürlich wird eine philosophische Komödie beispielsweise nicht nur Philosophisches, sondern auch anderes aufweisen. Es kommt auf die Grundabsicht an; die nachahmenden Komödien schillern ebenfalls.

Die Nachbildung, die in einzelnen Zügen schon im Altertum bei den Griechen bekannt ist, — Amphis wie Alexis haben z. B. eine *γυναικοκράτεια*, die sich an die aristophanische Idee einer Frauenregierung anschließt, geschrieben — setzt in Deutschland erst nach einer langen, langen Zeit ein, als Aristophanes wieder bekannter geworden war. Es darf hier für den Anfang auf das vorige Kapitel verwiesen werden, denn von einer folgerichtigen Nachahmung ist noch nicht die Rede. Er ist nur bekannt und deshalb führt man ihn an. Einer der ersten, überhaupt wohl der erste, der in deutschen Landen die Nachahmung mit einiger Überlegung betreibt, ist Nikodemus Frischlin. Bis auf ihn, und auch er ist noch zum Teil davon beeinflußt, sind für die Komödie Lucian und Terenz tonangebend. Nach Frischlin ruht die Nachahmung über 200 Jahre, bis sie von Hamann und Goethe gegen Schluß des 18. Jahrhunderts freilich in ganz verschiedener Art wieder aufgenommen wird. Von da an bleibt sie das ganze 19. Jahrhundert über in Wirkung, und reicht bis in unsere Zeit, wo sie freilich in äußerster Nachahmung in Bieroper und Zirkus (bisweilen!), nebenbei in manchen Witzblättern ein kümmerliches Dasein fristet. Unsere Zeit besitzt gewiß Schwächen genug, aber die heilende, warnende Stimme eines Aristophanes schätzt sie nicht mehr. Der Ge-

schmack hat sich mit der Zeit geändert. Die politischen Fehler der Leitenden im Staat pflegt man anders, nur selten noch auf der Bühne, vor das Forum des Spottes zu ziehen. Auf literarischem Gebiete hält man sich meist an die Alten und unsere Klassiker. Allgemeine soziale Schwächen werden auch heute freilich noch auf die Bühne gebracht, aber in einer ganz anderen Art, als es weiland Aristophanes tat. Man erinnere sich z. B. an Engels gut gemeinten, aber unbedeutenden „Ausflug ins Sittliche“ (1900), der die Verderbtheit auf dem Lande schildern will, und an Gerhart Hauptmanns übertriebenes „Vor Sonnenaufgang“ (1889), und zwei verschiedene, fast entgegengesetzte Behandlungen der heutigen sozialen Frage sind damit gegeben. Beide stehen Aristophanes durchaus fern.

III. Nachahmungen des Aristophanes.

1. Fröreisen und Frischlin.

Vor dem Ende des 18. Jahrhunderts, mit dem die Nachahmungen einsetzen, hatte man sich mehr an freie Übersetzungen gewagt. An der Spitze steht die von M. Isaac Fröreisen (1613). Seine Bearbeitung der aristophanischen „Wolken“ und die nachher behandelten Stücke Frischlins bilden den Übergang zu den Stücken des 18. Jahrhunderts, die unter der Einwirkung des Griechen entstehen. Der Zeit nach hat Frischlin früher geschrieben. Er vertritt hier das 16. Jahrhundert. Das 17. gibt sich in Fröreisen, den ich an erster Stelle behandele, weil er doch nicht Nachahmer im eigentlichen Sinne genannt werden kann. Er ist bearbeitender Übersetzer. Erst mit Frischlin komme ich zum Hauptthema: der Aristophanesbeeinflussung in der deutschen Komödie.

Nubes Ein Schön und Kunstreich Spiel, darin klärlich zu sehen, was betrug und hinderlist offtmahlen für ein End nimmet. Von dem Berühmten heydnischen Komödienschreiber Aristophane in Griechischer Sprach gedichtet: Und zu Straßburg im Theatro Academico Anno 1613 Monats Augusti Griechisch agirt: Auffs kürtzest und nach gelegenheit der Materi verteutscht durch M. Isaac Fröreisen von Strassburg. Gedruckt zu Strassburg

durch Antonium Bertram[1]) — lautet der volle Titel der schon erwähnten Verdeutschung.

In der Widmungsvorrede an den Freiherrn von Herberstein gibt Fröreisen Anlaß und Absicht dieser Arbeit kund. Im Anfang preist er, daß unter den Guttaten, „so der Getrewe und Allmächtige Gott zu diesen letzten zeiten der Welt, unserm vielgeliebten Vatterland Hochlöblicher Teutscher Nation gnädigst erwiesen und erzeiget hat", diese nicht die geringste sei, daß „under vier hundert Alter comicorum Poëtarum, welche alle undergangen, allein dieser gegenwertige Griechische Autor Aristophanes verblieben und biß auff uns fort gepflantzet worden." Dann müht er sich, in bekannten Beispielen darzutun, wie es nicht gegen die gute Sitte sei, Aristophanes zu lesen, daß vielmehr sich in ihm „neben dem bösen auch viel des guten" befinde. Diese Unverfänglichkeit habe wohl auch „zweifelsohn den Ehrenvesten und Wohlgelehrten Herren M. Nicolaum Ferberum Professorem Graecae Linguae allhie, meinen vilgeliebten Praeceptorem und günstigen Patronum ect.", angeregt, daß er diese Komödie zur Aufführung bringe. Nun folgt die für die Beurteilung der Komödie wichtige Stelle: „Damit aber auch nach gewohnheit der Griechischen und Lateinischen Sprach unerfahrene ein kurtzen verstand und inhalt derselben haben möchten, Also hab ich auf anderer begeren und wolmeinung, so viel ich neben andern meinen studiis der zeit und gelegenheit haben können, mich underfangen, dieselbig, so viel die materi an ihr selbs leiden mögen, in unser angebohrne Teutsche Muttersprach zu transferieren. Zwar nicht von Worten zu worten (dann solches wegen der Griechischen sprach, welche wegen viler ambiguitatum sich auff allerley verstand in dieselbig deuten läßt, und im gegentheile der Teutschen härter und in ihrem Verstand verbleibender nicht hat kömlich sein können), sondern allein dem sensu nach, so viel möglich gewesen, in diese Form gebracht."

Den Rest der Vorrede füllen persönliche Beziehungen zu seinem Patron aus. In obiger Stelle ist ausgedrückt, wie die Übersetzung in bezug auf das Original beurteilt werden muß. Fröreisen arbeitet nicht nach dem Griechischen, sondern nach einer lateinischen Übersetzung (wohl der von Frischlin). Überall fühlt man das Verständnis des Stückes und die Absicht, so erklärlich wie möglich zu wirken. Schon im Personenverzeichnis tritt das zu Tage, in dem zu den Auftretenden erklärende Beiworte gestellt werden: z. B. Chorus der Wolken, in Weibergestalt bekleidet und angetan, welche beydes singen und reden, der Gerechte, in gestalt eines betagten Mannes, Pasias, Amynias, zwen Wucherer und schindfessel, welchen der Baur schuldig

[1]) Griechische Dramen in deutschen Bearbeitungen von Wolfhart Spangenberg und Isaac Fröreisen. II. Tübingen 1896. Stuttgarter lit. Verein. Bd. 211, 212.

war usw. Vor der eigentlichen Übersetzung steht ein Inhalt dieses Spiels. Dem Stück folgt nach der Sitte der Zeit das „teutsche argumentum“, das dazu einen Prolog und Epilog, „darinn der Zweck am End dieser Aktion kürtzlich begriffen“, enthält.

Auf die Abweichungen von Aristophanes bei Fröreisen, auf die Art seiner recht erfreulichen, guten Arbeit braucht hier nicht weiter eingegangen zu werden. Es genügt, auf Dähnhardt hinzuweisen, der dies in der Einleitung (S. 32—56) erschöpfend bereits behandelt hat. Immerhin ist es recht unterhaltend Aristophanes hier in Hans Sachsischen Versen vor sich zu sehen. Die Chöre versuchen sich in Trimetern, daneben finden sich viele Anklänge an das Volkslied. Auch die argumenta charakterisiert Dähnhardt genügend (S. 56 f.).

Von den Stücken Frischlins, des ersten, der mit einiger Absicht Aristophanes nachgestrebt zu haben scheint, gehören drei hierher: Julius redivivus, Phasma und Priscianus vapulans. Das erste ist eine Komödie mehr politischer Richtung, während die beiden andern hauptsächlich auf das literarische Gebiet sich erstrecken. So behandele ich sie auch in zwei Gruppen und beginne mit

1. Julius redivivus von Nikodemus Frischlin.

Frischlin plante eine Aristophanesausgabe und dachte bei der Gelegenheit auch an eine Übersetzung des Griechen. Der schöne Plan ist leider nur Plan geblieben, erhalten ist von alledem so gut wie nichts. Jedenfalls war Frischlin ein gründlicher Kenner des Griechen. Dem Julius redivivus (der lateinische Titel befremdet nicht, die meisten seiner Stücke sind lateinisch, der Inhalt aber ist gut deutsch) ist manches von dieser Kenntnis zugute gekommen. Er hat lange Zeit zur Entstehung gebraucht. Von 1573 hat Frischlin allerdings mit Unterbrechung bis 1584 an dem Werke gearbeitet. Bevor er das Stück in Druck gab, hat er manche zu scharfe Stelle ausgemerzt; durch seine heftigen Ausfälle auf die hohe philosophische Fakultät in Tübingen hätte er — der Philologe — aber auch die Kühnheit auf die Spitze getrieben.

Die verdiente Verspöttelung der brutalen Junker wurde ebenfalls aus Furcht vor dem Adel, von dem der Verfasser in gewissem Sinne abhängig war, gestrichen. Aber auch nach

solchen Abschwächungen findet sich noch manche an Aristophanes erinnernde Spur, wenn auch unmittelbare Entlehnung kaum nachzuweisen sein wird.

Der Patriotismus hat dem neuen Verfasser, wie das auch bei dem alten der Fall war, die Veranlassung zu dem Stück gegeben. Darin reichen die beiden trotz verschiedener Absichten einander die Hände. Der Deutsche, der dies Stück für das gelungenste aller seiner Werke hielt, sagt von ihm: „Wer will es tadeln, daß ich von Liebe zu meinem Vaterlande getrieben, ein deutscher Mann, dieses Spiel zu Deutschlands Lobe verfaßt habe?" Zu Deutschlands Lobe ist es also verfaßt, und unter diesem Gesichtswinkel will es betrachtet sein. Der Inhalt des Stückes ist durch eine andere Beziehung in weiteren Kreisen bekannt geworden. Bismarck soll auf Grund einer Anekdote in Boies „Deutschem Museum" (Juliheft 1777) „Ein deutsches Schauspiel in Venedig" bekannt haben, daß er von da an sein Nationalgefühl herschreibe. Der Dichter dieses flottgeschriebenen Stückchens ist der als Wielandnachahmer genügend bekannte Sachse A. G. Meißner. Die Quelle, aus der er schöpft, nennt er nicht, sie ist aber Frischlins „Julius redivivus".[1]) Bis auf geringe Unterschiede, natürlich mit Verlegung des Schauplatzes und der Zeit, ist die Fabel dieselbe.

Caesar und Cicero kommen nach einer Reihe von Jahrhunderten in eine deutsche Stadt (Straßburg) und finden alles durchaus verändert. Sie müssen gestehen, daß sie, d. h. das von ihnen vertretene, gepriesene Römervolk, auf dem alten Standpunkt stehen geblieben sind, dagegen sind die verketzerten, barbarischen Deutschen größer und mächtiger, vor allem kulturfördernder geworden.

Auf Meißners Abweichungen gehe ich hier nicht ein, mich beschäftigt die Frage nach dem Anteil des Aristophanes an dem Stücke Frischlins. Die Parabasen, die in verschiedener Hinsicht an den Griechen erinnern und wohl auf ihn zurückgehen, sind voll von Satire auf Adel und Wirte. Die Person des Merkur und die Sphäre der Unterwelt erinnern an die „Frösche". Das Spiel in zwei Welten hat seinen Ursprung wohl bei Aristophanes. Die Person des Gottes der Unterwelt und auch Caesar und

---

[1]) vgl. David Fr. Strauß, S. 122ff. der Frischlin-Biographie und Rudolf Fürst, August Gottlieb Meißner. Eine Darstellung seines Lebens und seiner Schriften mit Quellenuntersuchungen. Stuttgart 1894. S. 85f.

Cicero zeigen, daß Typen ein Volk und eine mythologische Richtung vertreten, wie es auch bei Aristophanes Gepflogenheit ist. Der Bezug auf Plautus, der gelegentlich der Scene mit dem Kaminfeger und Plutus sich findet, zeigt uns, daß Frischlin selbst den Einfluß des römischen Komikers nicht gering anschlug. Die Unterhaltung Eobans und Ciceros wird benutzt, um die Gelehrten und Schriftsteller der Zeit satirisch Revue passieren zu lassen, eine Art, die wir bei Aristophanes ebenfalls kennen lernten. Sonst lassen sich einzelne Bezüge zu ihm nieht auffinden. Die Art Frischlins erinnert oft an jenen. Als Kuriosum sei hervorgehoben, daß zur Ehre Deutschlands u. a. auch der Erfinder der Buchdruckerkunst auftritt, der aber nicht Gutenberg, sondern Faust (Fust) ist. Denselben Zug finden wir 1791 bei Klinger in seiner tollen Revue „Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt“ wieder.

2. Phasma, Priscianus vapulans.

Der „Julius redivivus“ war die erste politische Komödie, die von Aristophanes vielleicht irgendwie beeinflußt wurde. Auch für die literarische Komödie eröffnet Frischlin die Reihe der von Aristophanes' Art beeinflußten Werke.

Der gelehrte Humanist hatte nicht nur für die Übersetzung des Griechen Sinn, er suchte ihn auch für die damalige Bühne fruchtbar zu machen. So plant er zur Fasching 1581 die Wiederaufführung zweier alter griechischer Komödien des Aristophanes, die er unter Gesang- und Flötenbegleitung vornehmen lassen will. Äußere Umstände verhindern leider den schönen Plan, der von der feinen Teilnahme für den „Liebling der Grazien“ genügend Zeugnis ablegt. So nimmt es nicht Wunder, daß dessen Art auch in „Priscianus vapulans“ und „Phasma“ zu spüren ist.

In beiden Komödien hat die Fabel keinen Hauptwert, wie es bei Aristophanes auch so oft der Fall ist, sie steht nur, um der Satire das notwendige äußere Gewand zu geben. Die Personen sind zum größten Teil symbolisch, namentlich im „Phasma“,[1]) das zur Fastnacht 1580 vor dem Herzog in Tübingen aufgeführt worden ist. Gedruckt ist das wirre und tolle Stück erst nach dem

[1]) Erneuert ist dieses Werk von Joh. Hoch in „Die Religionsschwärmer“, Stuttgart 1839.

abenteuerlichen Tode seines unglücklichen Verfassers erschienen. Halb deutsch, halb lateinisch rechnet es mit den Religionsparteien ab, die bis auf die Frischlins selbst alle vom Teufel geholt werden. Daher auch der euphemistische Titel „Erscheinung". Hans Sachs, Plautus, Terenz und auch in geringem Maße Aristophanes haben bei dem Stücke Pate gestanden. Der Chor — meist lateinisch, nur einmal deutsch — erinnert bisweilen an den Griechen. Als Kuriosa seien erwähnt: die eingeschobene deutsche Szene, die „der Ergötzlichkeit wegen" steht, und die deutschen prologartigen Inhaltsangaben vor jedem Akt, „der Frauen und Mägdlein, wie auch andrer des Lateins unkundiger Personen wegen". Auf das Stück, das zu einem guten Teil auch unter die sozialen Komödien gehört, ist nur deswegen hier eingegangen, weil Strauß in seiner schon genannten Frischlinbiographie es als aristophanisch bezeichnet. Ich meine, daß die Einflüsse sehr gering sind. Mehr davon zeigt sich in der andern Komödie, dem Priscianus vapulans (geschlagenen Priscian), die sich grammatisch-literarisch gegen das mittelalterliche, unglaubliche Gelehrtenlatein wendet; 1578 ist es in Tübingen vor dem Hofe aufgeführt worden.

Der arme Priscian wird von jedem Sprachfehler, die sehr häufig vorkommen, geschlagen und gemartert; sogar schließlich als Wahnsinniger gefesselt, bis ihn Erasmus[1]) und Melanchthon, die beiden sprachreinen Meister, heilen. Als Arznei verordnen sie ihm in besserem Latein geschriebene Bücher. Das ist ungefähr die einfache Handlung.

Was ist nun in ihr aristophanisch? Zunächst spielt auch hier wie bei dem Griechen die komische Anwendung fremder Zitate eine große Rolle. Die Reden, durch die der römische Grammatiker Qualen leidet, sind meist Stellen aus Büchern der damaligen Zeit entnommen, wie Frischlin in der Person des Priscian überhaupt eine Type der damaligen Gelehrtenwelt zu zeichnen versucht. Auch das Motiv des Auftretens bekannter Personen, wie Erasmus und Melanchthon, die mit ihren guten Ansichten als Folie für die schlechten dastehen, scheint auf Aristophanes zurückzugehen. Ebenfalls erinnert im Stücke auch die Regellosigkeit und Unordnung an ihn. Die Allegorie spielt im ‚Phasma' und im ‚Priscianus' eine große Rolle. Die einzelnen

---

[1]) Der gelehrte Niederländer empfahl übrigens in seinen zahlreichen pädagogischen Schriften (namentlich De ratione studii 1512) die Dramen eines Terenz und Aristophanes unbedenklich für das Lesen in der Schule.

Bezüge zu dem Griechen lassen sich nicht von Vers zu Vers wiedergeben, nur im Großen und Ganzen fühlt man das aristophanische Element. Das Stück war in seiner Zeit sehr geschätzt, sein Ruf drang bis nach Italien und erlebte schon vor seiner Aufnahme in die Sammelausgabe der Werke Frischlins drei Einzelausgaben.

2. Philosophische Komödien.

In diese Reihe gehören drei Stücke. Die Winde oder ganz absolute Konstruktion der neueren Weltgeschichte durch Oberons Horn, gedichtet von Absolutus von Hegelingen, Leipzig W. Haack 1831. — Das Centrum der Spekulation, Eine Komödie, herausgegeben von Karl Rosenkranz, Königsberg 1840. — Die Mondzügler, Eine Komödie der Gegenwart von Heinrich Hoffmann, Frankfurt a. M. 1843, die neu im Jahre 1847 (Frankfurt a. M.) gedruckt wurde und in den „humoristischen Studien“ des Verfassers zu finden ist. Unter dem Pseudonym Absolutus von Hegelingen hält sich der Berliner Universitätsprofessor Otto Friedrich Gruppe [1]) verborgen. Karl Rosenkranz [2]) ist als Philosoph und Ästhetiker genügend bekannt. Heinrich Hoffmann [3]) wird als Verfasser mehrerer Komödien genannt. Volkstümlich haben ihn die 1845 erschienenen „Lustigen Geschichten und drolligen Bilder vom Struwelpeter“, die jetzt in 282 Auflagen vorliegen, gemacht.[4]) Auch dieses Buch, durch Zufall entstanden, wirkt in gewissem Sinne in aristophanischem Geiste. Nach des Dichters eigenen Worten will es „märchenhafte, grausige, übertriebene Vorstellungen hervorrufen“, in denen das Kind sehen soll, wie man es nicht machen muß. Denn „das Kind erfaßt und begreift nur, was es sieht“. So sind „Zappelphilipp“, „Daumen-

[1]) Gruppe ist am 15. April 1804 in Danzig geboren, studierte in Berlin von 1825 ab, nachdem er vorher Kaufmann werden sollte. Er wurde 1844 Professor in Berlin und starb am 7. Januar 1876.

[2]) Karl Rosenkranz ist am 26. April 1805 in Neustadt bei Magdeburg geboren, studierte in Berlin (1824), Halle und Heidelberg. Schon 1833 wurde er Professor in Königsberg, wo er am 14. Juni 1879 starb.

[3]) Heinrich Hoffmann-Donner, ein Frankfurter Kind (geb. 13. Juni 1809), lebte in seiner Vaterstadt als geschätzter Arzt und Sanitätsrat (seit 1870). Er starb am 20 September 1894.

[4]) vgl. Gartenlaube, Jahrgang 1871, 46.

lutscher", „Hanns guck in die Luft" usw. für die Kinder Spiegelbilder zum Lernen, und sollen dann zum Abgewöhnen solcher Untugenden beitragen. Wie Hoffmann aristophanisch für die Kleinen, — er hat noch eine Reihe ähnlicher Werke mit ähnlicher Tendenz geschrieben, z. B. Bastian der Faulpelz, König Nußknacker, Prinz Grünewald und Perlenfein usw. — wirken will, will er es für die philosophischen Großen u. a. in den „Mondzüglern".

Beim Überblicken der Titel der im Anfang dieses Absatzes genannten drei Werke fällt sofort auf: Hier handelt es sich der Hauptsache nach um Philosophie, ganze ábsolute, Centrum, Spekulation: alles termini technici dieser Wissenschaft. Vollends der Name Absolutus von Hegelingen weist in dieses Gebiet. Aus „Mondzüglern" ist nichts zuersehen.

Von allen Systemen, mit denen bis 1840 sich die deutschen Philosophen beschäftigten, haben keine so zu Angriffen herausgefordert, wie die Hegels und Schellings. Auf der Grundlage der Kantischen Gedanken hatten dessen Schüler, die das eigene ihrer Persönlichkeiten in die Lehren des größeren Königsbergers einzuflechten suchten, weitergebaut. So entstanden die Systeme eines Fichte, eines Schelling. Gegen letzteren, den auch Prutz verspottet, richtet Hoffmann hauptsächlich in den „Mondzüglern" seine Parodie. Daneben wendet sich die Komödie natürlich auch gegen Hegel, den von Platen verhöhnten. Selbst die besten Freunde Schellings mußten zugeben, daß in seiner Philosophie des Lächerlichen genug vorhanden war. Ja, was immer schlimmer sich bemerkbar machte, sie wurde mit den Jahren mystischer und dualistischer, so daß Absolut und Real bald untrennbar waren. Die Lehre des fünf Jahre älteren Hegel begann nun die Gemüter mehr zu befriedigen, namentlich, weil sie Realität und Idealismus wieder streng getrennt nebeneinander erscheinen ließ. So wurde seine Philosophie herrschende Modephilosophie, die von Tag zu Tag an Einfluß gewann und alle anderen Systeme eine Zeit lang in den Schatten stellte. Natürlich konnte es aber demgegenüber auch an Gegnern nicht fehlen. Seine Schule selbst spaltete sich bald nach dem Tode des Meisters (1831) und besonders seit dem Erscheinen von David Fr. Strauß' „Leben Jesu" (1835/36) in drei sich unter einander befehdende Parteien[1]:

[1] Zeitschrift für Philosophie und spekulative Theologie, Jahrbuch für

Althegelianer, die treu zu ihrem Lehrer hielten, eine äußerste Linke, den radikalen, sogenannten Junghegelianern und ein zwischen Pantheismus und Deismus vermittelndes Centrum. Während Gruppe die Unmöglichkeit der Anwendung Hegelscher Lehren, besonders in Bezug auf den Staat als Gegner des Systems nachzuweisen sucht, führt Rosenkranz, selbst Anhänger des Centrums, mit seinem „Centrum der Spekulation“ in die Kämpfe und Streitigkeiten der Schule ein. Zur Lesung aller drei Stücke ist die Kenntnis Schellings und Hegels unbedingt erforderlich, sonst gehen die Pointen wirkungslos vorüber.

1. Mondzügler.

Im „Vorwörtchen“ sagt der Verfasser selbst, daß dies Stück hier (1847) in II. Auflage erscheine — übrigens für die kurze Zeit nach der I. ein großer Erfolg! — und nun durch den Prolog und kleinere Zutaten vermehrt sei. Das Motto aus Platen gibt die Grundstimmung des Stückes wieder. Ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden Auflagen herrscht nicht.

Hoffmann selbst nennt im Prologe sein Stück ein aristophanisches Lustpiel und dokumentiert dies auch sogleich. Nicht einen Mann wolle er treffen, nicht einen einzelnen verletzen, nein der ganzen Gattung erkläre er den Krieg, und „derberen Witzes bedarf das aristophanische Lustspiel“.

Ihr seid ein Volk von Wiederkäuern,
Geduldig wie die Lämmerchen,
Gewohnt das alte Lied zu leiern
In Kammern uud in Kämmerchen.

Gut dreißig Jahre sind vergangen,
Seit ihr um Freiheit suppliziert
Und neu wird Morgen anfangen,
Was heute Euch zu Nichts geführt.

Das Recht liegt verbrieft und versiegelt im Aktenschrank, man spricht viel von Entwicklung, vertröstet Euch — und läßt Euch leer nach Hause gehen. Das aber läßt sich das Volk ruhig gefallen, in einer Zeit, die groß genannt werden kann, in der viele Kräfte, die bisher schlummerten, erwachen, in der freilich aber auch arge Verblendung und Schwindel die Kämpfenden erfaßte.

Eins vor Allem zumeist,
Jene Begierde nach Gold und die Sucht nach Genuß, die im Taumel
Selbst das Gemeinste ergreift, weil sie den Himmel vergaß.

Und nun:

Solches erkannte der Dichter, als muntere Rhythmen sich fügten
Und durch das scherzende Lied klingt ihm der ernstere Ton.

---

wissenschaftliche Kritik und Hallesche Jahrbücher waren die Zeitschriften der einzelnen Gruppen. Siehe für die ganze Frage u. a. Deter, Abriß der Geschichte der Philosophie. Berlin 1901, 7. Auflage von G. Runge.

Dieser erst 1847 zugesetzte Prolog enthält allgemeine Satire und malt eigentlich nur das Motto Platens mehr aus:

„Hier hat der Poet
Euch Deutschland selbst, euch deutsche Gebrechen geschildert.
Doch hat er den Spott durch freundlichen Scherz, durch hüpfende Verse gemildert.“

Es ist hier und dort ein guter Teil vom Programm des Dichters: das deutsche Volk, das sich nach allen Richtungen hin bewegt, nicht zuletzt in der der Philosophie, verfällt in eine Leichtgläubigkeit, die über alles ihm Vorgetragene in Entzücken gerät. Es läßt sich durch jede Torheit leiten, ihr zu folgen. Eine solche Verblendung wird auch in der gegenwärtigen Philosophie gesehen — eine Komödie der Gegenwart steht als Untertitel —, und sie nun verspottet. In kurzen Zügen muß auf die „Gegenwart“ (1843) eingegangen werden, das heißt für diesen Fall auf Hegel und Schelling ein Blick geworfen werden, an deren Lehren die damalige Zeit glaubte oder doch heftig durch sie erregt wurde. Hegels und Schellings Ansichten sind zum Teil Gegensätze. Schellings System ist bekanntlich wie das Platos in eine Stufenreihe, die die Bildung des Philosophen allmählich durchlaufen hat, zu teilen. Sein Werk ist nicht geschlossen zu betrachten. Für die vorliegende Komödie sind die Schriften der sogenannten III. Periode [1]) (Bruno 1802, Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums 1803 usw.) von Wichtigkeit, in denen er auf spinozistischem Standpunkte steht.

Ausdrücklich betont er hier, Natur und Geist, Vernunft und Wesen, Reales und Ideales sind gleich. Zwischen Objektivität und Subjektivität kann es also nicht mehr qualitative, sondern nur quantitative Differenzen geben. Diese zeigen sich in der Natur, der realen Seite der Dinge, nach drei Potenzen:

1. Materie und Schwere A,
2. Licht A^2,
3. Organismus A^3.

Daneben sind die berühmten Formeln für die Unendlichkeit $A=A$, für die Endlichkeit $A=B$ von Wichtigkeit.

Dies muß zum Verständnis des Folgenden aus der dritten Periode der Entwicklung des Philosophen festgehalten werden.

[1]) Ich weiß wohl, daß die Hegelsche Philosophie in ihrer Einteilung verschieden aufgefaßt wird. Ich halte mich an Deter S. 115 ff.

Hegels System, das viel geschlossener ist, entstand zum Teil in Opposition gegen das Schellings. Für Hoffmann kommen die Ansichten von Hegels „Phaenomenologie des Geistes“ (1807), in der der Unterschied zwischen den beiden Philosophen am klarsten zu Tage tritt, namentlich in Frage. Auf Hegels Lehre im Einzelnen braucht nicht näher eingegangen zu werden, es genügt, die Differenz zwischen ihm und Schelling festzustellen. Stimmen die beiden auch darin überein, daß das Prius alles Seins ein Allgemeines, das das Ich in sich faßt, ist, so sind sie sonst grundverschieden. Das Allgemeine faßt Hegel auf als eine Entwicklung, als einen immanenten Unterschied zwischen der geistigen und sinnlichen Welt, zwischen Ideal und Real. Über allem steht die Idee, deren Realisierung das Wirkliche, das Universum, ist. Also wo jener Real und Ideal eins nennt, bestreitet es dieser, wo der Universum als Gleichgewicht von Realem und Idealem bestehen läßt, betont der, daß Universum nichts als die Realisierung einer Idee, die als freie Macht hoch über der Natur stehe, sei. Daneben ist für das Folgende besonders aus Hegels „Logik“ (1812—1816) noch von Wichtigkeit, daß reines Sein identisch mit dem Nichts sei.

Als Inhalt der Komödie ergibt sich in Kürze: Peter ist als Diener in aller Herren Länder herumgekommen und gelangt mit seinem jetzigen Gebieter, einem gewissen Flunkerton, in seine Heimatstadt. Er kommt zur rechten Zeit, um einem Turnier der „gräulichen“ gegen die „bläulichen“ Begriffsritter beizuwohnen. Erstere vertreten die Hegelianer, letztere die Schellingianer, Sprecher dieser ist der Amtmann, jener Michel, der eben entlassene Diener seines Gegners. Peter gibt als zu behandelndes Thema für das „Begriffsturnier“, den Urbegriff des Dreckes festzustellen, was höchst ergötzlich nun von beiden geschieht. Der Preis ist ein „Nußknacker des Plato“. (Schon mit diesem Ausdruck setzt der Spott gegen Schelling ein.) Kampfbereit wird das Turnier aufgenommen. Der Amtmann kommt im Laufe der Debatte auf Grund des Systemes Schellings dazu: Subjekt sei gleich Objekt, er als Subjekt A, Dreck als Objekt B; da nun gelehrt sei, A=B, schließt er:

„Und mithin bin ich selbst der Dreck, ich selbst identisch bin ich.“

In tollem Humor werden hier Schellingsche Schlüsse richtig und falsch angewendet. Die Lehre des zu verspottenden Gegners wird, wie es ähnlich auch Aristophanes tut, ins Lächerliche gezogen. Der Hegelianische Michel hingegen kommt zu dem Schluß, daß der Dreck für nichts zu halten sei:

„Nur wenn Idee sich selbst verneint, läßt sich das Ding erkennen,
Und die Idee im Anders Sein nur kann Natur sich nennen.“

Weiter schließt er dann in Hegelscher Logik und Lehre:

Dreck ist Erde und Wasser, Wasser aber ist „passives Sein für Anderes“ und nichts als „Element selbstlosen Gegensatzes“; — „das Element



der Erden aber ist nur entwickelter Gegensatz und sein persönliches Werden", also:

„Es ist mithin der Dreck für nichts zu halten,
Als daß sich hier Selbstlosigkeit persönlich will gestalten."

Im Verlauf des weiteren Kampfspiels, in dem auch die Geschlechtsbezeichnung für das Thema innerhalb beider Systeme eine lustige Rolle spielt, kommt der Schellingianer zu folgender ergötzlicher Reihe:

Ich bin A, Dreck ist B, da nun A=B ist, bin ich AB. Die Formel A=B gestattet mir für mich $AA=A^2$ zu schreiben, aber

„A auf der zweiten gilt als Licht",

demnach sind Dreck und Licht gleich. Lustig meint Michel darauf, ja dann seien Sonne und Mist dasselbe und verspottet den Amtmann, der den Sieg für sein System, das „Strahlenglanz und Wahrheit" sei, verlangt. In gleichen Schlüssen tut man sich weiter gütlich. Die Erregung wird immer ärger, man bewirft sich mit Kot in Erinnerung an das gestellte Thema und kommt schon tätlich aneinander, als Flunkerton auftritt und sich erbietet, die unzufriedenen Bürger in ein besseres Mondland, wo ein ersehntes Dorado sei, zu führen. Ein wahres Schlaraffenleben herrsche da, und, was schließlich alle zum Beistimmen bringt, alles treibe dort Philosophie. Aber da herrsche Frieden unter denen, die sich damit beschäftigen, keinen Streit gebe es zwischen Hegelianern und Schellingianern; mit den großen älteren und neuen Philosophen, von Plato bis Kant, verkehre man täglich, kurz es sei ein Leben, in dem jeder seine Richtung und seine Wünsche erfüllt fände. Dahin will sie der unternehmende Flunkerton bringen, auf Steckenpferden würde er mit ihnen hinreiten. Die Auslieferung sämtlicher Schätze, die sie besitzen, verlangt er aber als Gegenleistung. Als Beweis für die Wahrheit von seinen Worten muß Peter als homo vespertilio (Mondmensch) in abenteuerlichem Gewande auftreten und seinem würdigen Herrn schwindeln helfen. Auch sonst macht er ihm Ehre: mit der verrückten, überspannten Tochter des Amtmanns, Faustida, und den unterschlagenen Schätzen ihres Vaters (eigentlich sieht er es nur auf diese ab) geht er durch. Flunkerton ist natürlich ein Betrüger, dem es nur um die Schätze zu tun ist. Die betörten Dummen haben mit langem Gesicht und leerem Beutel das Nachsehen. Jener fährt ihnen in einem Luftballon davon. Michel tröstet sie hegelianisch, und mit der Aufforderung des Amtmannes, das unterbrochene Begriffsturnier wieder zu eröffnen, schließt die gelungene Komödie. Die Aussicht auf Sieg ist auf Seite Hegels.

Die Hauptsatire richtet sich gegen das Schellingsche System, über das Hegel triumphiert. Freilich wird dabei auch dieses bisweilen satirisch vorgenommen.

Bestimmte Parteiergreifung für eine Lehre findet dabei nicht statt, es wird, wie Aristophanes es immer tat, nur die Schilderung der Verhältnisse und der nackten Tatsachen gegeben — gewissermaßen als Spiegel mit der Aufforderung zum Hineinsehen —, die somit ad absurdum geführt werden. Daneben wird die Philosophie-

manie und Leichtgläubigkeit des sonst in jeder Hinsicht ausgezeichneten deutschen Volkes, dem aber die Freiheit fehle, die Freiheit des Wortes und des Rechts im Denken und Glauben, verspottet. Missionieren solle man nicht im fernen Afrika, sondern daheim, am Ufer des Rheins und der Elbe.

Die Komödie als durchaus aristophanisch ansprechen zu wollen, dürfte gewagt sein. Das Motto läßt eine mittelbare Beeinflussung durch den Griechen schließen. Bezüge auf ihn finden sich aber eine Menge. Der Grundgedanke zu dem Wortturnier zwischen Michel und dem Amtmanne scheint den „Rittern", in denen sich Agorakitos und Kleon ähnlich mit Worten duellieren, entnommen zu sein. Dasselbe Motiv finden wir in den „Fröschen", wo Euripides und Aeschylus, und in den „Wolken", wo Recht und Unrecht sich so bekämpfen. Im Chor, bei Aristophanes Vertreter der Ansichten, die bekämpft oder vertreten werden sollen, ist hier dieselbe Tendenz zu finden. Die „gräuliche" und die „bläuliche" Schar der Begriffsritter bezeichnen die zu bekämpfende Richtung. Ihre Fahnen kündens schon: die Schellingianische, „ehemals blau, durch Mißbrauch aber weiß geworden", zeigt:

„Transcendentes Spekulieren
Muß sich in das Blau verlieren."

Die graugewordene Fahne der Hegelianer kündet:

„Grau, wie ihr wißt, ist alle Theorie,
Nur was sich selbst verneint, das ist Philosophie."

Auch die anderen auftretenden Chöre in der XIII. Scene vor dem Aufstieg, die der Bürger, Romantiker, Dramatiker usw. geben typisch das „Faule im Staate Preußen" wieder. Der Chor ist als aristophanisch zu bezeichnen. Die Parabase fehlt ganz, Ansätze, die sie völlig ersetzen, finden sich in den längeren Reden Michels und auch Peters. Erinnert sei auch an die Rede, in der warm und patriotisch der Schmerz über die Spielhölle am Rhein durchbricht, und auch an die bittern Worte über die Gegenwart und die lobenden auf die gute alte Zeit, über Polizei und Zensur (XI. Auftritt), die ähnliches Gepräge tragen. Neben dem Herausstreichen des Philosophischen und Politischen ist wie bei Aristophanes auch das Literarische nicht vergessen. Freiligraths Dichtungen werden gelegentlich „zoologische Dichtergärtnerei" aus dem „Tropennaturalienkabinett" genannt. Gegen den herrschen-

den französischen Romangeschmack, der im Morden wütet, und im Bazar, dem „Schurkenrendezvous“, mindestens eine Szene gibt, gegen die aufkommende Damenschriftstellerei, die ergötzlich und abschreckend in Faustida (Gräfin Hahn-Hahn 1805—1880) verketzert wird, wendet sich der Dichter. Die Romantiker, Dramatiker, die ihren Vater, Herrn und Meister in dem Übersetzer Scribe sehen, und auch der „unendliche Chor flötender Lyriker“ werden vorgeführt, damit sich der Zuschauer ein Bild von ihnen machen könne. Tiecks „Mondbeglänzte Zaubernacht“ aus dem Prolog zu „Kaiser Octavianus“ (1803) wird sogar in ein Chorlied gebracht. Wie bei Aristophanes die Schandauswüchse der Religion mit seinem Spotte nicht verschont wurden, so auch hier. Die Jesuiten bekehren den „junghegelianischen Teufelskerl“ in einer kirchenwidrigen Art:

> „Du glaubst an uns, und jede Sünde wird verziehen,
> Sofern du nur in guter Absicht sie begingst“,

und in ihrem Chorlied tritt ihre beste Seite auch nicht gerade hervor: Im gegenwärtigen Staate ist ihr Gott „Geld“ und ihr Glaube „Industrie“, das sollten sie auch oben im Mondreich haben. Daß dem chinesischen Missionarsverein in Kassel im Vorübergehen eins ausgewischt wird, sei nur erwähnt. Die unmittelbare Anrede ans Publikum, die Aristophanes zur Belebung des Zusammenhanges von Schauspielern und Zuschauern bevorzugt, ist auch hier an mehreren Stellen angewandt. Zitate aus anderen Autoren, z. B. aus Schiller S. 266, erinnern durch die komische Wirkung an die aristophanische Art. Die Anspielung an das Mondnirgendheim, wie überhaupt der Ausbau dieses Reiches, läßt auf das komische Luftreich der „Vögel“ in mehr als einem Punkte schließen.[1]) Freilich ist hier der Gedankengang mehr ausgebaut. Recht witzig und in seiner Art den griechischen Meister fast erreichend ist die Durchführung des Wortduells. Hier feiert der Verfasser ein wahres Fest der Ironie. Es muß dazu, auch hierin berühren sich die beiden, freilich unbedingt ein gebildetes Publikum vorausgesetzt werden. An Wortspielen, woran Aristophanes so reich ist, findet sich bei Hoffmann nur wenig, der

---

[1]) Die Erzählung Flunkertons scheint in ihrer Art in gewisser Hinsicht auch durch die Schmuhls von der „guten Hoffnung Vorgebürg“ beeinflußt. (Platen, verhängnisvolle Gabel II. Akt, Ausg. Wolff-Schweizer S. 86ff.)

entlehnte Hang nach Wortungeheuern läßt sich in S. 191, Wortkatzbalgerei, S. 214 Grashalmwuchsbelauscher, S. 213 Floskeldrechsler, S. 229 Mondskolonisationssozietät buchen. Die Person des Flunkerton findet sich dem Charakter nach oft bei Aristophanes. Auch bei ihm ist es oft eine Person, die ein ganzes Volk beredet. In dem gewitzigten, gerissenen Bedienten ist mehr als einmal der schlaue, faule, verschlagene Diener Silen der „Frösche" zu sehen. Auch gegen das Neue auf dem Gebiete der Wissenschaft insofern, als es schlecht schien, machte Aristophanes Front. Hoffmann handelt ähnlich: Die Schilderung des Mondlandes, die „jenes großen Herschels größrer Sohn" vor einigen Jahren entdeckt und gegeben habe, wird ungläubig parodiert. Der patriotische Zug, den jeder an Aristophanes schätzen lernt, zeigt sich auch hier auf Schritt und Tritt. Der Niederstand im Vaterlande schmerzt Hoffmann tief. Die Klage über die Spielhölle am Rhein habe ich schon erwähnt. Außerdem erhält die Gegenwart, die „mit einem Wort und leer Versprechen" für lange Zeit zufrieden sei, die von einer großen Zeit Jahrhunderte lang zehre, die mit fünf lyrischen Strophen (Rheinlied!) hunderttausend Franken in die Flucht schlüge, aber in der Philosophie Dome der Weisheit, die kein Mensch verstünde, baue, manchen wohlgeführten Hieb. Auch der schöne Traum von einer Flotte wird parodiert. Der Amtmann muß bitter sagen, das Wasser habt ihr ohne Schiffe hier, warum sollt ihr nicht Schiffe ohne Wasser dort im Mondland bauen. Eine kurze, aber scharfe Anklage! Auch der Ausfall S. 268 gegen das Verbot jeden Aufschwungs mit dem bittern Zusatz, „und die Luft auch viel zu dick ist", spricht für Hoffmanns Patriotismus. Schwache Annäherung an die derbe obscöne Art des Aristophanes, die in dem Wettkampf bei Hoffmann ein Fest feiert, findet sich nur noch einmal bei Verspottung der Gelehrtenzunft. Ein Gelehrter weiß nicht nur, was Cicero täglich gegessen, nein auch die Stelle, wo er der Leibesnot sich dann entledigt hat. Aristophanes' Rückblick auf seine Vorgänger in den „Rittern" hat vielleicht das Beispiel für die Revue der Philosophen gegeben. Von dem Griechen abhängig ist wohl auch die typische Namensbezeichnung einzelner Personen (z. B. Flunkerton) nach ihrem Charakter und der Rolle, die sie im Stück spielen.

Damit wären die Bezüge zu dem Griechen erschöpft. Zu-

treffend urteilt Heinrich Kurz[1]) über das Stück, es sei eine vortreffliche Satire gegen das Erbübel der Deutschen, die stets ein großes und mächtiges Volk sein wollten und im Spintisieren und Spekulieren allen praktischen Verstand verlören. Neben dem Einfluß von Aristophanes ist der Platens nicht zu unterschätzen, wenn auch der größere von dem Griechen auszugehen scheint.

Hegels System, das in dem vorigen Stücke fast triumphierte, ist auch Gegenstand der Handlung in:

2. Die Winde von Absolutus von Hegelingen.

Das Stück erschien neu im Todesjahre Hegels (1831)[2]), und schon das Pseudonym des Verfassers deutet darauf hin, daß wir es hier mit einer philosophischen Parodie zu tun haben. In der vorliegenden Komödie handelt es sich um den Beweis, daß eine Verwirklichung der Ideen des Berliner Philosophieprofessors[3]), namentlich der Aufbau seines Staates und dessen Bestehen, nicht möglich ist. Neben dem Meister wird seine Schule verspottet. Gruppe war, wie aus seinen philosophischen Schriften hervorgeht, der Ansicht, daß mit dem Tode Hegels auch die Daseinsberechtigung für dessen System aufhöre. Der Untertitel „Zauberspiel in drei Akten“ macht den äußeren wohl von Tieck beeinflußten Rahmen, Oberon und Titania,[4]) verständlicher. Das bei dem Elfenkönig übliche Horn wird hier als „des Zauberers unerschöpflicher Born“, der Gestalten und Welten schafft, gebraucht. Der Inhalt ist ziemlich verwickelt:

---

[1]) Geschichte der neuesten deutschen Literatur von 1830 bis auf die Gegenwart. Leipzig 1894; IV[5], 478b.

[2]) Ende 1827 erschien das Stück Leipzig bei Wilh. Nauck mit einem schönen Kupfer und gleich mit dem Vermerk „zweite Auflage“ zum erstenmal. Die Anfänge dazu liegen nach des Verfassers eigener Mitteilung drei Jahre vorher. Beendet ist es Weihnachten 1827. Unterschiede zwischen beiden Auflagen bestehen nicht.

[3]) 1821 Naturrecht und Staatswissenschaft von Hegel.

[4]) Nach Zelter ist das Stück eine Nachbildung von Goethes „Oberons und Titanias goldne Hochzeit“ (Faust I). Die Hauptpersonen und das Motiv der bestandenen Uneinigkeit der beiden mögen daher sein, sonst ist das Stück ganz unabhängig von dem eben genannten Intermezzo.

Des „Blumenreichs Gestalten" feiern ihr Millionenjahr. Es muß nun daran gedacht werden, neue Lebensbahn der Welt zu schenken. Doch Oberon soll die Sache besser machen, nicht solche „Hauben-" und „Perückenstocksgesichter", nicht „steifes Polonaisentrittgelichter", wie es bis jetzt war, nein, „eine Zeit voll Kraft und Puls und Mark" soll kommen, verlangt Titania. Mache er die Sache nicht recht, koste es ihn sein Horn, dagegen gelte ihr Schleier. Doch Oberon ist arg in der Klemme und ganz verzweifelt. Denn die Zauberformel, mit der er Welten schafft — schon hier beginnt die Parodie gegen Hegel — ist ihm verloren gegangen, er weiß nicht wo. — Nocturn, der es gern zu etwas bringen möchte, drängt es etwas zu schaffen, und da er „einen Denker, einen großen Mann" kennt, der ihm verpflichtet ist, hofft er von ihm den besten Rat zur Schöpfung zu erhalten. — In Utopia sitzt dieser Mann, ein hegelscher Philosoph über dem Forschen,

„wie das Denken welthistorisch lebt und leibt,
Der Begriff, Gedanke, Denken, das zum Dasein selbst sich treibt."

In einer Kiste hat er „der Welturteile Logik", „des Weltgeistes Urgehalt"; auf einem Papiere steht geschrieben, was die Hauptsache ist: Sache, Begriff, Allgewalt! In raffinierter Weise stiehlt dies Papier mit dem Begriff der Nachtwind und läßt den erschreckten Philosophen zurück:

„Welche Welt, in der ich schwebe; — ha das Allgemeine nur:
Weh ich bin abstrakt geworden — hier ist keiner Schranke Spur."

Da nun der Begriff gestohlen, geht auch die ganze Stadt Utopia in Nichts auf, wie das Auflösen des hohen Rates „in die an allem Organischen zehrende Macht der Luft" in Utopia zeigt. Die drei Studenten, die nachher an der dortigen Universität studieren wollen, finden ihre Stätte nicht mehr. — Triumphierend liest Nocturn seinem Bruder aus dem gestohlenen Papier vor, was einschläfernd auf beide wirkt. Nach wunderlichen Träumen aufgewacht, beginnt Nocturn die Formel auswendig zu lernen. — Oberon hat in der Zwischenzeit vergebens „auf Höhn, in Gründen" die Formel gesucht, sie ist nicht zu finden. Nocturn, der auch nach dem Zauberhorn Gelüsten trägt, erbittet es. Oberon verspricht ihm das Horn auch für den folgenden Tag und glaubt nun gesiegt zu haben. Denn er verlangt, daß der Nachtwind für ihn — er werde sich schon ausreden, hofft er — die weltschaffende Formel auf dem Horn vorträgt. Der zweite Akt nimmt die Streiche des übermütigen Nocturn an den drei Söhnen des Aaron Ganz, jüdischen Schenkwirtes und Destillateurs „zum konkreten Geist" in einer Utopia benachbarten kleinen Stadt, ein. Im dritten Akt ist man „auf dem absoluten Standpunkt". Nocturn weiß die Formel auswendig und brennt vor Begier, die neue Welt zu schaffen. Zum Austrag der Wette mit Titania schützt Oberon, der ja „das Weltrezept" immer noch nicht kennt, Schnupfen vor und meint, Nocturn werde in seinem Sinn und Auftrag für ihn blasen. Auch Diurn haucht hinein. Die unbedingte Oberhand behält Nocturn, der immer wieder einmal in das Blatt sieht und dann frisch darauf losbläst und so hegelianisch „Welten" schafft: Demagogen, Dichter, Kampf der Dichter usw. erscheinen. Auch die Philosophie wird „erblasen": Kant, Fichte, Schelling, Hegel und seine Schule. Aber schließlich wird es durch das absolute Blasen so weit gebracht, daß Titania zugeben muß: (S. 117)

„Wir stehn, — es wich der Boden mir —
In bodenlosem Unsinn hier!“

und Diurn zugesteht:

„In dickstem Unsinn festgewurzelt,
Kopfüber ist die Welt gepurzelt.“

Titania soll auf Oberons Bitte rettend einschreiten. Nocturn wird erschöpft und dürr auf den Rasen gelegt, da er versucht hat, „das Absoluteste vom Absoluten zu blasen“ und durch den Lilienstengel der Königin wieder zu sich gebracht, das Rasen der Natur durch ihren Schleier beruhigt. So ist die richtige Welt nicht, aber auch nicht die Form, um sie zu schaffen! Dieses roch nach Sterblichkeit und war „gezittertes Geschmiere“, denn die richtige Formel, mit der Oberon einst „ein stolz Geschlecht mit Adlernasen“ schuf, hat sie: Sie hat sie einst auf der Rückseite eines Liebesbriefes gefunden:

„Herr Oberon hat sich verwettet,
Doch ist zum Glück die Welt gerettet.“

So ist nun alles geklärt. Das nachfolgende Schlußspiel bringt die Nebenhandlung mit den Studenten zu Ende. Sie kehren in die Schenkstube ihres Vaters zurück. Die Frucht ihrer Studien in der absoluten Philosophie zu Utopien ist die: der eine geht zu Grunde, der andere ist verrückt geworden, der dritte wird — Schankwirt, da er den Lehrstuhl nicht erhalten konnte.

Dieser Schluß will doch offenbar sagen, die alten Ansichten über Welterschaffung waren ziemlich gut, die neuen Hypothesen, auch die eines Hegel, taugen nichts, sie führen ins Unmögliche. Sollten sie ins Wirkliche übersetzt werden, gibt es blauen Dunst. So ist der Grundgedanke der Komödie die Verspottung der Hegelschen System-und Formelwirtschaft. In der äußeren Form hat das Stück nichts Aristophanisches. Das Vermaß liegt nicht in der Art des Griechen, der in der Komödie S. 105 (allerdings nebenbei) einmal genannt wird. Aber in anderen Punkten berühren sich die beiden. Wie Aristophanes seine Feinde und die Leute, die er bekämpfen will, selbst einführt und sie durch ihr Reden und Handeln zum Lächerlichen führt, so geschieht dies u. a. hier auch mit der Person des Philosophen (dort mit der Kleons beispielsweise), der alles in hegelscher Ansicht aufbaut und zu Grunde geht, als ihm der Begriff, auf dem bei ihm alles fußt, entwendet wird. Dadurch wird die Lächerlichkeit aufs Höchste gesteigert. Aus Hegels Logik werden verschiedenfach Stellen wörtlich zu komischer Wirkung angebracht und erklärt. Darin folgt Gruppe seinem Vorbilde. Auch in der Versammlung zu Utopia haben wir manch frische

Satire, manchen gelungenen Zug, der aus dem Gegner selbst geschöpft ist. Da ist alles durch und durch absolut, vom Präsidenten bis zum Sekretär. Bei der Aufstellung des Steckbriefes zeigt der Philosoph recht seine Natur: Der Brief ist streng hegelianisch. Die Satire, wie er zu seinem Begriff gekommen ist, ist köstlich: durch den Wind und eine chiffrierte Papillote, folglich ist im Systeme alles Wind, ist der Gedanke, der zwischen den Zeilen zu lesen ist. Und weiter, wenn das Zauberhorn auf Grund des hegelschen „Weltrezeptes" irgendwelche Gestalten hervorbringt, sind es immer solche, die mit der Gegenwart viel in bösem Sinne zu tun, oder ihr viel Gutes gegeben haben. Auch Aristophanes rechnete so mit seiner Zeit ab.

Im kritischen Philosophen S. 97 ff., um zunächst bei der Philosophie zu bleiben, in dem Berggeist mit der Wünschelrute, im Landsturmpickenphilosoph und im absoluten Philosophen ist wohl, wie oben schon angedeutet, Kant, Schelling, Fichte und Hegel zu zeichnen versucht. Und in der Gesellschaft im Café National begegnen wir „der absoluten Philosophie spekulativen Federvieh, in dem der Philosoph inmitten steht, und um ihn her sein Hühnerhof": der hegelschen Schule, wie sie leibt und lebt, z. B. Henning (Leopold v. H.), Rosenkranz, Lautier usw. usw. Nicht nur die kurze spöttische Charakterisierung, auch die Reihenform scheint Aristophanes verpflichtet, ebenso wie die Vögelkostümierung auf ihn zurückzugehen scheint. Neben der philosophischen Satire aber, die zwar die Hauptsache ist, kommt die literarische nicht zu kurz. Auch darin ist Gruppe Aristophanide. S. 89 bläst Nocturn Herren hervor, die uraltdeutsche Melodie singen und Dichterlein, die hinten hohl sind, statt Eingeweiden Hyacinthen, „an Podex statt" Rosen und Tulpenstengel in den Hosen haben. An Stelle eines Herzens haben sie ein Tintenfaß. Offenbar geht das auf die Romantik, die auch schon in der vorigen Komödie ihren Teil bekam; Spott und Obscönes erinnern an Aristophanes. Auch auf den Kampf Platen, Immermann und Genossen wird S. 93 „unter romantischen Klängen und Fagotttönen" angespielt. Diurn kommt zu folgendem Schluß dabei:

Sie tun, wie Raffs Naturgeschichte[1])

---

[1]) Georg Christian Raffs „Naturgeschichte für Kinder" erschien 1778 und wurde bis in die neuere Zeit vielfach wieder aufgelegt (A. D. B. Artikel von Binder.)

Erzählet von dem Kampf der Affen,
Verschleudert haben sie die Früchte,
Und nichts ist mehr herbei zu raffen,
So werfen sie in Kampfes Not
Sich — mit Respekt! — mit eignem Kot!

Der Gegenwart, damit kommt auch das soziale und politische Moment zu seinem Recht, wird schon auf S. 4 u. 5 eins ausgewischt, wo Titania dem Oberon rät, nicht mehr solch eine Welt, wo die Weltgeschichte so „geradezeilig ist", zu schaffen. So wird die augenblickliche Zeit charakterisiert. Das Poetische wird mehrfach noch herbeigezogen, und gibt dem Patrioten Gruppe Gelegenheit zum Sprechen. In dem Traum des Diurn (S. 21 f.) lernen wir Demagogen kennen, die jede Zeit, die anders ist, als die zu Herrmanns Zeit es war, weit über die Grenze prügeln. Und auch Nocturn bläst nachher ein frisches Demagogenlied ins Horn, und es erscheint die junge studierende Jugend, die saufen, raufen und den Landesvater singen kann:

Wie sie treten, wie sie schreiten
Gleich aus jenen alten Zeiten.

Auch die Religion — wie bei Aristophanes wieder — wird zitiert, die Pietisten werden herbeigeblasen und charakterisiert. Verleger, Journalisten, alle erscheinen, um das Bild des schlechten Staates vollständig zu machen, alles ohne sonderliche Kritik, alles so, wie man einem stumm einen Spiegel vorhält, um ihm einen Fleck im Antlitz zu zeigen. In diesen Personen sehen wir auch Typen, Vertreter einer Richtung vor uns. In Nocturn und Diurn erblicken wir allegorische, muntere Personen, die sich innerhalb ihrer übertriebenen hegelschen Richtung so bewegen wie vernünftige Wesen; daneben freilich betätigt sich ihr Tun in lächerlicher Art. Man erkennt die Art des Aristophanes. Der Chor der Winde, der Schlafgeister usw. entspricht dem Griechen weniger. Sie sind mehr opernhaft. Derartig allgemeine Begriffe hat jener in Chören kaum. Die ganze Komödie zeigt trotz aller Verspottung dieser Richtung dennoch viel romantische Einflüsse, z. B. wenn Wellen und Sterne sprechen, glaubt man sich in Tiecks phantasiereiche Komödien versetzt.

Die verwickelte Handlung wird folgerichtig durchgeführt, fast zu folgerichtig, um aristophanisch heißen zu können. Köstliche, tolle Szenen, die mehrfach dem Griechen sich nähern,

enthält der II. Akt, in dem der lose Diurn die jungen Studenten in dem „reinen Sein“ seekrank macht.

Das Stück, das auch viel feine lyrische Stellen besitzt, ist in seinen philosophischen Bestandteilen schwer verständlich. Besser geht es mit den politischen. Nicht übel ist der Zug, daß Diurn Oberon mit dem Blasen der „Marseiller Hymne“ weckt, worauf ganz Europa und der Atlantische Ozean sichtbar werden. Über alles geht ein wildes „Ah ça ira“, und trotzige Erscheinungen künden Revolution. Der große Napoleon, der bald als dunkelgrüner, als kleiner, bald als dunkler Mann mit seinem klassisch gewordenen Ausspruch: „Il n'y a qu'un pas du sublime au ridicule“ erscheint, ebenso Blücher und die ganze Zeit der Befreiungskriege werden vorgeführt. Kurz, was es laut Personenverzeichnis in der Zeit „von Anfang der Revolution bis auf die neuesten Tage“ an Erscheinungen welthistorischer Männer gab, tritt auch hier in Erscheinung. Nicht immer in Satire, oft nur „guckkastenhaft“, stets aber so, daß die Liebe zu dem Volke, dem der Dichter angehört, wie bei Aristophanes patriotisch durchleuchtet.

An äußerlichen Merkmalen bietet die Komödie, deren literarischer Hauptwert in den Chören, die „echte Sommernachtspoesie“ enthalten, liegt, weniger Vergleichspunkte mit dem Griechen. S. 4 Hauben- und Perückenstocksgesichter, Polonaisentrittgelichter sind die einzigen Merkmale der bei Aristophanes so beliebten Wortungeheuer. Bedeutende Wortspiele, ebenso eine Parabase wie dem etwas Ähnliches fehlen. Der Titel „die Winde“ zeigt die aristophanische Art, die Komödie nach dem Chor zu nennen. Jedenfalls ist es ein Stück, das innerhalb des Rahmens dieser Arbeit und auch sonst Beachtung verdient. Es fand, wie der Verfasser am 27. Februar 1828 selbst mitteilt,[1]) das völlig unerwartete Lob Simrocks, Wilhelm von Humboldts und Boeckhs. Letztere erklären die Komödie für „ein Meisterstück von der ersten Sorte.“ Mit Zitaten aus ihr hat man Hegel persönlich viel in den letzten Jahren seines Lebens verspottet. Rosenkranz, über den gleich mehr zu sagen sein wird, urteilt über das Stück: „Gruppes „Winde“ müssen hier mit

---

[1]) vgl. Otto Friedrich Gruppe von Leopold Hirschberg. Zs. für Bücherfreunde 1904/05 I, 28ff.

großem Lobe genannt werden, wenn auch Zelter im Briefwechsel mit Goethe[1]) sich mürrisch und unzufrieden darüber ausläßt, wozu ich den Grund besonders darin finden möchte, daß Gruppe wohl im Negieren, aber nicht im Ponieren sich stark zeigt." Dem Urteil schließe ich mich an, wenngleich letzterer Grund mir nicht einleuchtend scheint: Gruppe ist kein Hegelianer, deshalb negiert er mehr. Von einem Aristophanes hat man auch nicht verlangt, daß er sagt, wie es besser gemacht werden soll, er gibt die Sachen nur so (schädlich), wie sie sind.

War der Einfluß des Griechen auch nicht unbedingt klar auf der Hand liegend, so ist sein Vorhandensein u. a. namentlich in der Allegorie doch gewiß.

3. Centrum der Spekulation.

Rosenkranz führt auf der zweiten Seite Gruppe und seine „Winde" in Hinsicht auf Hegel an.

„Sieh, als geblasen durch Oberons Horn, uns die
Gruppeschen Winde meldeten dein Geschick."

und benutzt es zum Weiterbau seiner Handlung. Klagend gesteht der Nachteulenchor:

„In das Centrum trifft keiner der Lebenden mehr!"

Der einleitende Briefwechsel zwischen dem Verfasser und dem Herausgeber der Komödie (beides eine Person: Rosenkranz) läßt es deutlich durchblicken, daß ein Vergleich mit Aristophanes erwünscht, ja gefordert ist. Der griechische Meister wird oft als Entschuldigung für ein Mißverständnis und für zu große Freiheit angeführt. Die dritte Briefsendung enthält wertvolle Vermerke über die aristophanische Literatur in Deutschland.

Zum Verständnis der Komödie genügt es, an das über Hegel Gesagte zu erinnern. Für ihn bricht Rosenkranz hier eine Lanze. Hauptsächlich muß an den Streit gedacht werden, der sich nach dem Tode des Meisters unter seinen Schülern erhob. Rosenkranz war einer der eifrigsten und unterrichtetsten Anhänger des Centrums. Nach der Vorrede ist diese Komödie eine Art Apologie seiner Partei und infolgedessen eine Verspottung der andern Richtungen der Hegelschen Schule. Viel-

[1]) Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799—1832 hrsggb. von L. Geiger, Leipzig. Reclam 3 Bde o. J.; III, 403.

leicht ist sie auch als ein für Hegel eintretendes Gegenstück zu den „Winden“ gedacht. Am System sei nicht zu deuteln, wohl an der Auslegung, ist der Grundgedanke. Bitter aber wahr schreibt der Herausgeber auf S. IV: „Unsere Philosophie hat ihre Tragödie hinter sich. Es ist die Zeit des Satyrdramas gekommen.“

Der Inhalt des Stückes wird leicht klar. Die Handlung selbst ist einfach, wird nur zu oft unterbrochen. Der Dichter sagt S. 52 selbst:

„Was endlich willst von einer philosophischen
Komödie du für sonderliche Handlung sehn?
Dem Dionysos selber würde solches schwer,
Will er nicht ausschreiben den Aristophanes.“

Hegel ist tot. Der Herold kommt auf einem Strauß reitend von Pallas Athene und bringt an die Philosophen aller Universitäten das Geheiß, sich zum Freischießen zu versammeln, „und jeglicher versuche, ob er in das Centrum treffe“, wie Hegel es einmal getan. Dies Wettschießen soll nun die Handlung bilden, die aber durch immer neue Hindernisse nicht über die Eröffnung in der Hasenhaide bei Berlin herauskommt. Wie es endlich zum Schießen kommen soll, erscheinen zwei Gensdarmen, die Demagogie riechen und zum Auseinandergehen auffordern, was die Philosophen zum größten Ärger des Historikers tun. Gerichtet ist das Stück u. a. auch gegen die Manie der Philosophen zu erinnern, daß sie immer Recht haben. „Ein jeder meint, der heilige Geist der Philosophie sei auf ihn nur vererbt.“ (S. 11.) Zu einem Abschluß kommt das Stück, wie vorher auch „die Mondzügler“ nicht. Die Eulen kehren in ihr Dorado, den „Trümmerhaufen der Akropolis“, zurück. Hegel wird als der Gründer der richtigen Philosophie angesehen, er ist das Centrum, in das geschossen werden, dem man es gleich tun soll. Die andern Richtungen, die sich befehden, kommen zu keinem Ergebnis.

Heinrich Kurz’ Urteil (s. S. 43, Anm. 1), Rosenkranz’ Centrum sei nur für Fachgelehrte ohne Kommentar verständlich, enthält viel Wahres. Der Fehler, an dem jede Komödie philosophischer Art in der Neuzeit krankt, ist einmal der Umstand, daß das heutige Publikum zu wenig philosophisch vorgebildet ist, und dann, daß die Verfasser zu hoch und zu spitzfindig schreiben. Mit Recht klagt Rosenkranz im V. Stück der Einleitung, er fürchte, es werde vieles von Anspielungen auf Personen, Bücher usw. nicht verstanden werden. „Auch darin“, fährt er fort, „hatte es Aristophanes bei der vielfältigen und regen Bildung seines Publikums besser.“

Um zur Beurteilung der Komödie innerhalb meines Rahmens zu kommen, kann ich nichts Besseres tun, als das auf Seite IX der Einleitung Gesagte zu wiederholen:

„Es hat mich gefreut (schreibt der Herausgeber), daß Sie die Namen außer da, wo sie, wie bei den Heroen der Philosophie, notwendig, oder wie bei untergeordneten Figuren gleichgültig sind, fortgelassen, sie auch nicht durch Verdrehung dem juristischen Angriffe entzogen haben. Man wird durch die von Ihnen gewählten ideellen Bezeichnungen Methodiker, Neologe, Enthusiast usf. sogleich zur Sache geführt und sieht, daß es Ihnen nicht, wie jetzt Mode ist, auf Persönlichkeiten ankommt.“

Hiermit reicht Rosenkranz seinem großen Meister die Hand: das Typische unter Hintansetzung der Einzelperson zu bringen. Und ähnlich verhält es sich mit dem Chore. Schon die Kostümierung als Vögel scheint den griechischen Einfluß zu zeigen. Die Eulen, als Vögel der Weisheit, vertreten als würdige Geleiter ihrer Herrin das kluge, besonnene Element im Stück. Ihre Einteilung in Chorführerin und Chor zeigt die alte Schule. Die Form, in der sie reden, ist geringer beeinflußt, sie ist im Allgemeinen freier. Auch die Stellen, an denen der Chor im Stücke steht, sind nicht ohne Bedeutung und zeigen Einfluß von Aristophanes. Die von den andern Stücken gewohnte Akteinteilung fehlt hier. Die einzelnen Szenen sind mit Nummern überschrieben. Im Eingangschor macht das Lied die allgemeine Sachlage klar, und am Ende des III., VIII., IX. Auftrittes und am Schluß (XVI.) geben sie passende Unterbrechungen, wie es ganz ähnlich auch bei Aristophanes die Aufgabe der Chorlieder ist. So ersetzt der Chor auch die offiziell fehlende Parabase. In gleicher Art und Absicht wie diese sprechen z. B. die Verse, in denen vom Preise von München, Berlin und Wien die Rede ist: Letzteres ist ein Centrum voll heiterer Lebenslust, in dem auch Aristophanes' Humor (S. 45) prächtig abgebildet ist, lehnt aber Philosophie ab. Der Einfluß von Aristophanes teilt sich hier in den mit Platens Einwirkung, der S. 47 lobend erwähnt wird. Im Übrigen aber hat der Verfasser die boshaften Anspielungen bewußt gebracht, er fürchtete auch für sie. Sagt er doch im V. Stück der Einleitung darüber: „Sie wissen wohl, wie weit unsere Zeit von der aristophanischen Keckheit und Unbekümmertheit in solchen Dingen entfernt ist.“ Deshalb, meint er weiter, werden ihn viele der boshaften Anspielung zeihen, wo er ganz davon entfernt ist. Er hat trotzdem davon eine große Menge.

Daß unter den Decknamen der einzelnen Personen sich bekannte Männer der Zeit verbergen, ist schon gesagt. Zwei

von ihnen, die Philosophen Leo und Ruge, werden in der Einleitung als vorkommend genannt. Daß die Philosophie am Breitesten behandelt werden mußte, ist klar. Sehr geschickt ist es, wie die einzelnen Vertreter der Richtung, die sie vorstellen, Orthodoxist, Neologist, Revenant usw. ihre Geschosse, mit denen sie ins Centrum treffen wollen, vorbringen und sie erklären. Einzelne glänzende Philosophen werden lobend genannt, wie auch Aristophanes ja nicht nur Saures bietet. Schelling wird auch gelobt, aber abgetan, Karl Christian Friedrich Krause ehrend, ebenso wie Fichte hervorgehoben.

Das ganze Motiv des Wettkampfes scheint in seinem Ursprunge auf die Wettkämpfe bei Aristophanes zurückzugehen.[1]) Neben der philosophischen Satire kommen die anderen verspotteten Richtungen, die bei Aristophanes erfreuten, etwas zu kurz. Die politische wird in der Demagogenriecherei der Gensdarmen gestreift, das dankbare Feld hätte mehr ausgenutzt werden können; für die Personen selbst hat er einen Zug von Aristophanes entlehnt, wie er es im VIII. einleitenden Stück zugibt, nämlich die Verwendung der Mundart. Aristophanes mischt auch die localen Dialekte nicht ungern ein, sobald er aus dem eigentlich Hellenischen ins Barbarische und Plebejische übergeht. Deshalb berlinern hier die beiden Gensdarmen. Auch in den Chorliedern findet sich manch politischer Zug. Neben diesem kommt der lyrische und der literarische nicht in Vergessenheit, wie das namentlich in der Rolle der George Sand hervortritt. Sie selbst würde dem Verfasser Recht geben, der Seite IX sagt: „Was die George Sand aber zu der Konfession sagen möchte, welche Sie ihr in den Mund legen, und worin Sie dieselbe so priesterlich idealisieren, möchte ich wohl wissen". Hinter ihr steht mehr, sie ist mit dem Namen der gefeiertesten Damenschriftstellerin der Zeit die Type für die ganze stark überschätzte, übrigens auch schon in den anderen Komödie heftig bekämpfte Richtung geworden. Raimunds, Nestroys, auch Goethes wird gedacht, letzterer sogar mit der Religion zusammengebracht, deren Mißbrauch auch in der von Aristophanes übernommenen Revue eines Orthodoxen und Neologisten manchen gut geführten

---

[1]) Oder vielleicht auf die Freier der Odyssee, die schon Schillers „Xenien" benutzten.

Hieb erhält. In der „Spekulativen Walpurgisnacht“ denkt man an Goethes Faust, in dessen Walpurgisnacht es aber doch ein Gutteil vernünftiger zugeht. Hier kommt eben alles auf die Philosophie hinaus, die uns in Typen der Hegelischen Schule: eines Dämonischen, Nüchternen, Mannes der äußersten Linken, Gluthbach (Feuerbach) vorgeführt wird. In dieser Aufzählung von dem spinozistischen, spekulativen Methodisten an scheint vielleicht auch an die ebengenannte Rückblicksrevue des Aristophanes angenähert. Die komische Citatenverwertung finden wir S. 99, wo Schillers Reiterlied verballhornt wird. — Um aber das Gesagte zusammenzufassen, so fordert der Umstand, daß Aristophanes schon in dem einleitenden Briefwechsel eine Rolle spielt, das Urteil, an ihn sei auch in der folgenden Komödie gedacht. Doch scheint neben den aufgeführten Einzelheiten ein unmittelbarer Einfluß gar nicht oder nur sehr schwer nachweis barzu sein. Anlehnung ist vom Verfasser jedenfalls nur hier und da gewollt, ob gelungen, ist hingegen noch eine andere Frage. Aufgeführt mußte diese Komödie innerhalb dieses Rahmens werden. Geschickt und kunstvoll ist sie unter allen Umständen, dazu mit einem warmen Gefühl für Hegel, des Verfassers Herrn und Meister, und für Berlin, die Stadt seines Wirkens, geschrieben.

Damit wäre die Reihe der Aristophanesnachahmungen auf dem Gebiete der philosophischen Komödie erschöpft. Wenn man sich fragt, was als das Bedeutendste in dieser Richtung von dem alten Meister übernommen wurde, so ist es zunächst die Verwendung des Chores und der damit zusammenhängenden Parabase, mit denen man Wirkung zu erzielen sucht. Danach ist es das Motiv des Wettkampfes, das freilich in verschiedenen Variationen gebracht wird. Von Einzelzügen werden die Anwendung der Citate aus anderen, mit Vorliebe aus den zu verspottenden Autoren und die Bildung von Wortungeheuern als wirksam erkannt. Schließlich fühlt man richtig, daß vom kleinlichen Einzelspott zur Verallgemeinerung, zu Typen, fortgeschritten werden muß. Die gegenwärtige, philosophische Teilnahmslosigkeit und Ungebildetheit, die weitere Kreise einnehmen, sorgen dafür, daß derartige Komödien in breitere Massen schwerlich so eindringen werden, wie es ähnliche Stoffe im Altertum taten. Aber ein geistreicher Witz ist eben nur für einen geistreichen Kopf geschrieben.

Eine Komödie, die zwar nicht ohne weiteres hierher gehört, aber vermöge ihres religiösen Stoffes am meisten an diese Stelle paßt, möge hier ihren Platz finden. Die Trinitätslehre ist eigentlich ja auch eine gewisse Art Philosophie, und so mag das Stück, das den Streit über die Lehre „vom heiligen I, Zwi und Tri“ behandelt, in dieses Kapitel gesetzt werden:

Die theologischen Wirren. Dramatische Scene von Friedrich Kyau[1]) im Jahrbuch der Literatur 1839, Hamburg, Hoffmann und Campe. In einer Fußnote kündet das Titelblatt an: „Dies Bruchstück ist einer größeren dramatischen Dichtung „Tyll Eulenspiegel“ entnommen, die binnen Kurzem erschienen sein wird. Schon an dieser Scene wird man die Menge von literarischen Anspielungen ermessen können, die sich in jener Dichtung finden.“ Der Verlag scheint mehr als ich gesehen zu haben. Rosenkranz sagt von dem Stück in der Einleitung seines „Centrums“: „Eine dramatische Skizze, die theologischen Wirren von F. Kyau im Campeschen Jahrbuch der Literatur ist mit viel philologischem Witz geschrieben, geht aber ins Sylbenstecherische und dünkt mich im Ton zu profan“. Ganz ähnlich urteilt Kurz, offenbar unter dem Einfluß von Rosenkranz. Die Fülle von literarischen Anspielungen, von denen die Note spricht, ist mir nur in bezug auf Bürger und Heine, die höchst komisch zum Beweis für die Trinität benutzt werden, aufgegangen. Von einer Beeinflussung von Aristophanes kann hier nicht die Rede sein. Hätte derartig verzwickt jemals ein Aristophanes selbst bei dem hochgebildeten griechischen Publikum verhandelt, man hätte ihn nicht gehört. Schon die lateinische Sprache, in der das vorliegende Stück zum allergrößten Teil geschrieben ist, stößt ab. Für die breite Masse ist das nichts. Der Chor fehlt, der Ansatz mit den Ratsherrn kann nicht dafür genommen werden. Am meisten scheint die Art des Aristophanes in der Persiflierung und entstellten Benutzung von Zitaten und Bibel-

---

[1]) Friedrich Wilhelm Freiherrn von Kyau (1654—1733) führte sein abenteuerliches Leben nach Dresden an den Hof August des Starken, an dem er es zum Generalleutnant (1723) brachte. Bekannt war er als feiner Satiriker und sein Name lange Zeit feststehend für einen witzigen Kopf. Sein ‚Leben und Schwänke‘ erschienen Leipzig 1800 (herausgegeben von Wilhelmi). Nach ihm nennt sich der unbekannte Verfasser dieser Komödie. (s. Ersch-Grubers Encyclopaedie, Artikel von M. Koch).

stellen getroffen. Das Motiv einer Ratsversammlung wird auch bei Aristophanes öfter benutzt, hat aber auf Kyau keinen Einfluß. Es genügt, hier den Inhalt der an theologischen Spitzfindigkeiten reichen Satire kurz zu geben: Der Seelenhirt Pix hat in einem Wirtshaus eine große Zeche gemacht, hat dann „vom heiligen I, Zwi und Tri" gepredigt,

„So salbungsvoll, daß wir — ich weiß nicht wie? —
Zuletzt Hören, Sehn und den Verstand verloren,
Und auf sein neues Evangelium schworen
Und uns taufen ließen in meinem Tockayer
Von diesem schändlichen Ungeheuer."

Er bezahlt natürlich nicht, sondern gibt Fersengeld, wodurch sich die Flickschuster (sutores, man beachte das Wort-, mehr Sinnspiel: Ferse, Schuster!) berufen fühlen, für ihn einzutreten. Sie sagen, er habe dem Wirt Geld gegeben und sei dann in einer Rosenwolke gen Himmel gefahren. Gleichzeitig ziehen sie in der Stadt umher und predigen begeistert das neue Evangelium vom heiligen I, Zwi, Tri. Alles verliert dem gegenüber den Kopf, auch der hohe Senat, der schließlich zwecks Erhebung der Lehre des Pix zur Staatsreligion ein Konzilium, das alles prüfen soll, beruft. Dieses steigt nun, und nach langem Hin und Her wird die neue Staatsreligion erklärt. Was Tyll und Faust, die ebenfalls hier auftreten, dabei sollen, geht aus dem vorliegenden, das ja nur ein Teil aus einem Ganzen ist, nicht hervor.

Das ganze Stück ist mir nicht zu Gesicht gekommen. Die Namen eines Tollmuck, Tollhausen, Taub, Fistulatus, Gischel, gehen zweifelsohne auf bekannte Persönlichkeiten der Zeit in Theologie und Philosophie. Das Vorhandensein gewisser Typen unter ihnen wird sich nicht leugnen lassen. Den vorliegenden losgelösten Teil eines großen Ganzen darf man nur mit größestem Vorbehalt als Aristophanesnachahmung bezeichnen.

3. Soziale Komödien.

Unser „sozial" ist in diesem Zusammenhange ein sehr weiter Begriff verstanden: alles, was seinen Spott auf Schäden und Schwächen allgemeiner Art richtet, kurz, was nicht in den Rahmen der drei anderen Komödienarten gehört. So wird in diesem Abschnitt auf Schwächen der Justiz und Journalistik ebenso wie auf das allgemeine Leben und die Gewohnheiten in Deutschland eingegangen.

Die Zahl der hierher gehörigen Komödien ist groß. Die erste Behandlung findet der soziale Stoff im Jahre 1800 durch A. W. Schlegel, dann bringt 38 Jahre später ein in Heidelberg

erscheinendes Journal zwei Stücke. 1847 erscheint wieder Heinrich Hoffmann auf dem Plan, der in seinen „humoristischen Studien“ die „Kartoffelkomödie“ veröffentlicht. 1862 gibt dann E. Neubürger im „Neuen Plutus“ eine der klarsten Nachahmungen. Im O. Marbachschen „Herodes“, der 1867 bekannt wurde, in den „Fröschen“ des Aristophanes von Prag (1867) sind die nächsten, und in Anzengrubers „Kreuzelschreibern“, Mischs „Ewig-Weiblichem,“ Wilbrandts „Frauenherrschaft“ und Ruederers „Auf drehbarer Bühne“ die letzten Bearbeitungen aristophanischer Motive gegeben. Der Wert der Stücke für mein Thema ist recht verschieden.

1. Ein schön kurzweilig Fastnachtsspiel vom alten und neuen Jahrhundert von A. W. Schlegel.[1])

Unter dem Verfassernamen von Inhumanus[2]) und mit der Bemerkung „tragiert am 1. 1. 1801“ kündigte sich das Stück an. Dieser Inhumanus ist der später noch einmal zu berührende A. W. Schlegel. Er bietet in dem Stück eine Charakteristik des verflossenen Jahrhunderts und Haym[3]) sagt nicht zu viel, wenn er „von heiter und witzig in Erfindung wie Ausführung“ spricht. Wenn die aufgeklärte Alte und die durchaus revolutionäre Junge sich so weit in Meinungsverschiedenheiten verwickeln, daß die Junge die Alte erdrosseln will, wenn erstere schließlich den Genius und die Freiheit als ihre Eltern anerkennt, so ist in der weiten allegorischen Behandlung dieser Personen vielleicht ein aristophanischer Zug zu sehen. Auch Aristophanes liebte die Allegorie, und Schlegel kannte den Griechen ziemlich genau. Von einer unmittelbaren Entlehnung wird freilich in dem kleinen Werkchen nicht die Rede sein können, aber Satire und Witz, die frisch und frei in dem Stück walten, drängen den Vergleich auf. Auch die Parabase ist entfernt im Herold, der am Schluß des II. Aktes zur Fortsetzung nach 100 Jahren einlädt, nachgeahmt oder doch wenigstens angebahnt. Ohne zu

---

[1]) Werke herausgegeben von Böcking; auch bei Sauer, die deutschen Säkulardichtungen, Berlin 1901, deutsche Ltrdkmle. d. 18. 19. Jhrhdts. 91—104.

[2]) Er nennt sich so im Gegensatze zu der vom 18. Jahrhundert gefeierten Humanität.

[3]) Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes von R. Haym Berlin 1870, S. 762.

viel sagen zu wollen, muß das festgestellt werden, daß dem gründlichen Kenner der Griechen hier durch „Knappheit und Zierlichkeit der Darstellung“ (Haym) etwas gelungen ist, das namentlich im Punkte der Ausnützung der Allegorie stark an Aristophanes erinnert.

2. Die Verklärung der Liebe oder die Nachteulen.

Anonym erschien 1838 in Erlangen bei Palm obiges Stück, das sich schon auf dem Titelblatt als „aristophanisches Lustspiel“ ankündigte. Der Untertitel, „die Nachteulen“, zeigt die aristophanische Eigenart, ein Werk nach dem darin vorkommenden Chor zu benennen. Über den Verfasser ist nichts bekannt.[1]) Er ließ in dem im gleichen Jahr (1838) in Heidelberg erscheinenden Journal Braga einen Artikel „das aristophanische Lustspiel und unsere Zeit“ erscheinen, der auch in dem in Buchform erschienenen Stück gewissermaßen als Vorrede abgedruckt ist. Der Inhalt, der neben Falschem auch Richtiges enthält, sei hier kurz teilweise wiedergegeben. Er wird zeigen, daß auf eine solche Theorie eine verfehlte Praxis folgen mußte.

Schon im Altertum, heißt es in dem Artikel, gab es zwei Arten des höheren Lustspiels, Plautus und Aristophanes. Dadurch, daß der eine einen Chor, der andere keinen hat, noch mehr aber „durch die Stärke des Angriffes und natürlich auch durch die Rückwirkung auf die Volksstimmung“ unterscheiden sie sich wesentlich. Der Einfluß beider ist gleich (was sehr unwahr ist[2])). Jetzt ist die Zeit, in der „Tüchtigkeit und Lumperei, Wahrheit und Frivolität in einem wütenden Streit liegen“, also auch die Zeit für das aristophanische Luststpiel, das von einzelnen Charakteren absieht und ganze Zustände erfaßt, gekommen. Den Mittelpunkt eines Stückes bildet der Chor, der der Repräsentant eines präpondierten Zustandes oder einer Meinung, die nach Herrschaft strebt, ist. Er hält sich mit seinen Ansichten an das Gemeingültige. Im Gegensatz einer Wichtigtuerei gegen das Großartige liegt das Hochkomische. Über das juste milieu des Chores erheben sich im Stücke zwei Parteien: Eine der weitergehenden, die andere für die des Erhabenen, beide wollen die Untertanen ihrer Lehren für sich ausbeuten. Der Kampf zwischen beiden ist die Intrigue des Stückes.

Dann wendet sich der Verfasser zu der Aufführbarkeit der aristophanischen Komödie. Er hält dies für möglich und verlangt dazu nur

[1]) Auch die Erlanger U.-Bibliothek weiß nichts von ihm, wie sie mir freundlichst mitteilt.

[2]) vgl. Karl von Reinhardstöttner, Plautus. Spätere Bearbeitung plautinischer Lustspiele, Leipzig 1886.

geschickte Chormasken und gute Musik. Ja, er stellt sogar die Streitfrage, ob ein oder mehrere Chorführer sein sollen, und kommt zu folgendem Resultat: Es müssen zwei Halbchöre mit je einem Chorführer sein, von denen bei Dialogen nur einer, bei Dithyramben beide sprechen sollen. Die Zahl der Chormitglieder soll 24 nicht übersteigen.

Nach diesem Aufsatz folgt gewissermaßen als Beispiel „aus einem ungedruckten Lustspiel" ein Chor der Nachteulen. Dieses „ungedruckte Lustspiel" ist bald darauf erschienen, und ist eben „die Verklärung der Liebe oder die Nachteulen".

Nach Wiedergabe des Aufsatzes, in dem eine eigentümliche, geschraubte Ansicht von der Eigenart des Aristophanes zu erkennen ist, setzt der unverdiente, kühne Untertitel „aristophanisches Lustspiel" eigentlich nicht mehr in Erstaunen.

Beim Überblicken des für eine aristophanische Komödie merkwürdigen Personenverzeichnisses lassen die Namen Blandine und Leonardo den Gedanken aufkommen, daß hier vielleicht eine Verketzerung der bekannten Bürgerschen Ballade[1]) vorliege, wie es deren von andern Gedichten ja zahlreiche gibt. (Erinnert sei z. B. an die beliebte Verballhornung von Schillers „Gang nach dem Eisenhammer", die freilich ebenso wenig aristophanisch wie schön ist.) Die Ansicht trügt. Der Inhalt gibt einen langweiligen Stoff und beweist, daß das Stück schwerlich, trotz des Verfassers eigener Ansicht, etwas mit Aristophanes zu tun hat.

Blandine, die Tochter Alfonsos, des Grafen von Barcelona, ist eine von den sattsam bekannten tugendreinen, überaus schönen Jungfrauen, die wählen und wählen, aber nie den Rechten finden. Ihre Verehrer müssen um sie turnieren, damit sie den Sieger mit ihrer keuschen Hand beglücken kann. Unter den vielen freienden Kämpen hat ein junger Held aus dem Mohrenlande die denkbar besten Aussichten dazu, und Blandinen scheint die ersehnte Haube in greifbarer Hoffnung. Aber, o Jammer, sie mag ihn nicht! Nun hat sie einen Traum gehabt (natürlich!), sie solle in die Zelle eines heiligen Einsiedlers im Gebirge gehen, sagt ihr die Erscheinung der heiligen Rosalie, dort werde sie nach jeder Hinsicht Ruhe und Frieden finden. Unterdessen haben sich die Aussichten für unseren Mohrenprinzen nicht geändert, bis unerwartet ein völlig unbekannter, prächtiger Ritter kommt, der den Mohren aufs Haupt schlägt, so die bedrängte Blandine rettet und lautlos sich jedem Dank durch die Flucht entzieht. Heiß brennt nun das Herz Blandinens für den unbekannten Ritter. Sie befolgt den im Traum erhaltenen Rat und siehe da, der Retter und der fromme Eremit sind eine Person — Leonardo. Der verführt sie wenig

---

[1]) Bürgers Werke 4 Bde. Hrsgb. von W. v. Wurzbach, Leipzig, Hesse 1903. I, 134.

ritterlich und — stößt sie in einen Abgrund. Er flieht, geht reumütig nach Rom und kommt, ohne Buße erlangt zu haben, zurück. Hier findet er die wunderbar gerettete Blandine, die eines Knäbleins genesen ist, wieder. Allgemeines Versöhnen und die unvermeidliche Heirat bilden den Schluß.

Aus dem angeführten Inhalt, der mit geringer Veränderung in Dutzenden von Schundstücken unserer Literatur wiederkehrt, läßt es sich schon ersehen, wie wenig die Bezeichnung „aristophanisches Lustspiel" berechtigt ist. Wenn dies Stück eine Parodie auf irgend welche Rühr- und Schauerstücke der damaligen Zeit sein sollte, wäre sie vielleicht auch nicht mißlungen. So aber will es für sich ernst genommen sein und meint durch Einführung eines „langweiligen und rhythmisch unbeholfenen" (Kurz) Chors aristophanisch zu sein. Aus keiner Äußerung, auch nicht aus dem sonst so geschwätzigen Chore geht die Absicht einer Parodie hervor. Im Gegenteil, das erhellt aus der vorausgeschickten und oben skizzierten Abhandlung genügend, es will eine Art Textbuch für eine Oper sein. Darauf deuten die eingestreuten liedähnlichen Motive auch. Man denke nur eine ernstgemeinte Liebeshandlung und Aristophanes! Der Alte würde sich darüber ebenso wundern, wie über das in diesem Rahmen eigentümlich und lächerlich anmutende Motto von Paul Gerhard:

„Der Wolken, Luft und Winden
Gibt Wege Lauf und Bahn,
Der wird auch Wege finden
Da Dein Fuß gehen kann."[1]

Man weiß nicht, ob das Ernst oder Scherz ist. Aristophanisch sind höchstens die Vögelgestalten des Chores, die Nachteulen, die uns dem Kostüm nach, d. h. der Vögelgestalt im allgemeinen, an die prächtigen Figuren der griechischen Chöre erinnern könnten. Könnten, denn das Vogelvolk im vorliegenden Stück ist nur geschwätzig und redet nur allgemein herum. Nach dem in der Vorrede angeschlagenen Ton hätte man eine Art origineller Musterleistung erwartet, und statt dessen sieht man eine Gesellschaft, die höchst überflüssig in allen Szenen schemenhaft auf den Bergen des Hintergrundes umherhockt und sich und den Zuschauern zur Last fällt. Die einzigste Person, die auf Witz und Satire Anspruch machen kann, ist der Narr, und der ist wirklich ein Narr. Er macht unzusammenhängende Witzchen, sagt lächerliche Verschen und erinnert höchstens in der komischen Benutzung fremder Zitate an Aristophanes.

[1]) aus „Befiehl du deine Wege", 1. Strophe.

Sonst ist aber auch er eine Figur, die der Grieche niemals hatte. Aus allem geht hervor, daß der Untertitel „aristophanisches Lustspiel" zurückzuweisen ist. Es zeigt sich hier, wie Aristophanes auch gründlich mißverstanden werden kann. Das Urteil Rosenkranz', der übrigens den Eulenchor sich für sein Stück — allerdings viel besser — möglicherweise nutzbar gemacht hat, ist auch das Meinige:

„Es erschien 1838 zu Erlangen die Verklärung der Liebe oder die Nachteulen. Schon auf dem Titel als aristophanisch angekündigt. — Allein ich fand eine ganz unreife Arbeit, in der von Aristophanischem auch nichts vorkommt als ein langweiliger, rhythmisch sehr unbeholfener, pointenloser Chor. Alles andere ist matter Nachklang der Tieck'schen Romantik mit einem hausbackenen Narren, der zu einer ordinären Liebesgeschichte volkstümliche Dummheiten vorbringt." [1])

Fast möchte man glauben, als Gegenstück zu dieser mißlungenen Komödie, bringt dasselbe Journal Braga (Heidelberg, 1838. Vaterländische Blätter für Kunst und Wissenschaft 2 Bde.) II, 213 f.

3. Die Geburt des Helios oder die Philister,

ebenfalls mit dem Untertitel „ein aristophanisches Lustspiel". „Wir geben hier einzelne Scenen (kündet eine Note) aus dem allegorisierenden Lustspiele und zwar solche, die aus dem Zusammenhange gerissen uns für sich verständlich schienen." Das Lustspiel selbst konnte ich nicht erhalten, jedenfalls aber zeigen schon diese Szenen, daß der Untertitel diesmal berechtigt ist.

Der Grundgedanke, auf dem das Stück fußt, liegt darin: Die Journalistik, die Zeit, kurz die Gegenwart verderben unser Volk. Deswegen wird die Waffe des Spottes dagegen geführt.

Von einer Handlung kann deshalb nicht die Rede sein, weil das Vorliegende nur das Stück eines Ganzen ist. Der anonyme Verfasser ist nicht bekannt. Jedenfalls ist er nicht derselbe wie der des vorher behandelten Stückes, der „Nachteulen". Dazu sind Sprache, Versmaß und Stil zu verschieden. Außerdem sind hier verschiedene Bezüge auf Aristophanes ganz offenbar.

Staar und Sperling sind auf Reisen, so beginnt die erste Szene. Es sind Herausgeber bezw. Redakteur des Krähwinkler Volksblattes, d. h. sie verkörpern in sich die Sucht der Journale, freisinnige Ansichten zu vertreten. „Es sind die Flugblätter verruchter Journalisten, welche die Pest

[1]) in dem einleitenden Briefwechsel seines „Centrums der Spekulation".

in sich tragen“, heißt es an anderer Stelle. Die Parallele zu den Vögeln und den Reisenden Treufreund und Hoffegut, wie Goethe die beiden griechischen Namen trefflich übersetzt hat, ist offenbar. Der Chor, der hier die Stelle, die er in der alten griechischen Komödie zu vertreten gewöhnt war, einnimmt, ist der Berater, das Organ des Dichters, ja tritt oft ganz als Parabase auf. Köstlich ist die Stelle, wo er das Rezept eines rechten Muster-Journales gibt. Aristophanischer Geist weht aus den Versen. Die Parallele zum Gegenteil, das am Ruder ist, ist in die Augen fallend und selbstsverständlich:

„Gleich der gelben Kartoffel sey das Journal,
Mehlig und nahrhaft und immer bescheiden,
Speise gewährend jeglichem Gaumen.
Ungesättigt gehe keiner von dannen.
Jeder Zukost sey es verwandt:
Wie des Pächters dampfendem Braten,
So des armen Gelehrten sparsamen Salze.
Nützlich sey es im Haushalt,
Seys auch zu widersprechenden Dingen.
Wie die Kartoffel uns Essig und Käse,
Stärke, Brandtwein und Zucker auf einmal gewährt.
Nützlich sey die Zeitung vor Allem,
Nützlich und wohlfeil.

Hier hat also der Chor die Stellung des altgriechischen: Ernst und ruhig sucht er bessernd zwischen Bühne und Publikum zu vermitteln. Als wie wichtig er vom Dichter betrachtet wird, zeigt der Umstand, daß der zweite Titel nach ihm lautet; das vorige Stück zeigte diesen Zug zwar auch, aber mit wieviel größerem Rechte steht die Bezeichnung hier.

Die nächste Scene zieht ihre Kreise — wie es Aristophanes auch tut — auf das allgemeine und das polizeiliche Gebiet. Der Polizeimeister Goliath und der Priester des Moloch (man beachte die gelungene, auch von Aristophanes geübte Charakterisierung durch treffende, allgemeine Namen!) werfen sich gegenseitig vor, sie verdürben das Volk, der eine durch überflüssige Religionsübungen, der andere durch Schaffung einer Kultur, d. h. „Wegschaffung der Miststätten vor den Häusern, Verbot des Tabakrauchens auf der Straße, Laternentragen bei Nachtzeit, Polizeistunde“. Abgesehen von der Allegorie, die in beiden Personen steckt und aristophanisch ist, ist die Vorführung der Vertreter der zu verspottenden Gewalt und das zum Abgeschmackten-Führen in ihrem eigenen Geschäft aristophanisch. Daß Polizei-Verordnungen der Zeit hier zur Zielscheibe des Lächerlichen gemacht werden, erhellt ohne weiteres. So ist das Philistertum, das auch manch gutgezielten Hieb erhält, allmählich ins Schlimme gekommen, und man sinnt auf Gegenmaßregeln. Das aber ist klar, die Zeitungen sind es, die uns verderben und bedrohen!!

Im Folgenden tritt dann die allegorische Person der Arminia — wohl

die Göttin für Deutschland in Parallele zu dem oft gebrauchten Arminius — als Schutzgeist des gefährdeten Landes auf und erzählt von der Traumvision eines idealen Volkes. Drum Publikum merk Dirs! Auch hier ist bei der Person der Göttin an Aristophanes, der verschiedenfach solche die Handlung lösende und zu Ende führende Allegoriegestalten hat, gedacht. In der folgenden Scene weht auch aristophanische Luft. Die Misere der damaligen Gerichtsbarkeit wird in ihrer eigenen Untätigkeit, die treffend und bezeichnend in dem typischen Rechtspraktikanten gegeben ist, vorgeführt. Der gute Richter, der zuerst darauf zu achten hat, daß er eine reine Halsbinde und reine Hände hat, muß in zweiter Linie vor allem darauf sehen, daß er immer Recht behält. Dazu kommt er leicht durch die Redensarten: „Ich glaube es nicht", „das kann nicht seyn", und „ich weiß es besser". Schließlich, es folgen noch andere einzelne köstliche Züge, fügt sich eine Gerichtsverhandlung daran, die die Unfähigkeit in ihrer ganzen Größe zeigt. Der im gewissen Sinne als höhere Macht erscheinende Geist des Helios schließt, wie auch Aristophanes oft einen Genius enden läßt:

„Wer nicht das Licht der Wahrheit erträgt,
Wahrlich den wird sie verderben,
Unrettbar,
Stünden auch alle Götter ihm
Hilfreich zur Seite."

Die Form, in der das Vorliegende geschrieben ist, erinnert lebhaft an die Vollkommenheit des Griechen. Der Chor steht durchaus auf der Höhe. Die Allegorie ist häufig und ebenso glücklich wie bei Aristophanes verwendet. Die Vorführung des zu verspottenden Übels in der Unzulänglichkeit seines Berufes und seiner Amtsausübung ist glücklich dem Aristophanes abgesehen und durchgeführt. Rosenkranz — den ich schon oft als treffenden Kritiker erkannte — gibt auch hier Treffliches: Er erklärt die Geburt des Helios für das Vollendetste, was seit Platen in dieser Art geschrieben ist. Fast ebenso äußert sich Kurz. Kleinere Ähnlichkeiten, die wir sonst an Komödien kennen lernten, fehlen, aber das Ganze trägt das deutliche Gepräge aristophanischen Geistes.

4. Eine Kartoffelkomödie.

In den „humoristischen Studien" erschien von Heinrich Hoffmann, der bereits in den „Mondzüglern" in gewisser Beziehung Aristophanes als Vorbild benutzte, in Frankfurt a. M. 1847 „Eine Kartoffelkomödie". Kurz erwähnt sie unter aristophanischen Lustspielen, ich aber vermag nicht viel Aristophanisches in dem „gar arg Trauerstück in drei Akten für das

Polichinell Theater. Aus dem Amerikanischen des Solanus Tuberosos ins Europäische übersetzt von Franz Drake“ [1]) zu sehen. Originell ist der Personenzettel, in dem sich acht Bezeichnungen für Kartoffel (Potatoe, Herr und Frln. Kartoffel, Erdapfel, Potata, Pomme de terre, Poma di terra, Grundbirn) finden. Das Stück ist mit frischem Humor und Frohsinn geschrieben, die satirischen Streiflichter auf das öffentliche Leben in Deutschland aber sind verhältnismäßig selten. Deutsche Politik und Literatur (z. B. Novalis) werden verspottet. Die Vergleiche über den Staat sind so witzig und gelungen, daß sie auch ein Aristophanes geschrieben haben könnte.

Der Staat gleicht einem Tisch, worauf ein Hammelbraten steht. Die Hände, die das Fleisch zurecht schneiden und zubereiten, sind die Gerichte und die Provinzialbeamten. Die Zähne sind die Minister, der Magen der Fürst. Die Gesetze sind die Kochbücher der Regierung.

Das Massenmorden, das für Hanswurst- und Kartoffelkomödien Gesetz ist, ist vom Autor in dem Stück treffend nachgeahmt, aber es mit Kurz unter die aristophanischen Komödien zu rechnen, muß ich ablehnen. Zugegeben sei der oder jener aristophanische Zug.

15 Jahre ruhte nun die aristophanische Komödie sozialer Art, bis bei H. Bechhold in Frankfurt a. M. 1862 eine Sammlung „Lyrisches und Satirisches“ herauskam, die Emil Neubürger [2]) zum Verfasser hatte. Als letztes Stück bringt das Bändchen:

5. Der neue Plutus oder der Gott des Reichtums in Frankfurt.

Schon der Titel sagt der neue Plutus. Was neu ist, muß zu etwas Altem Bezug haben, hier zum ‚Plutus‘ des Aristophanes. Der Untertitel weist in die Stadt, gegen die die Komödie zu Felde zieht. Und wirklich, um die Klarheit voll zu machen, findet sich am Schlusse der Personenaufstellung der Vermerk:

---

[1]) Das Pseudonym ist der Name des bekannten verdienstlichen Verbreiters der Kartoffel in Europa (um 1545—1596); vgl. Zeitschr. f. Spiritusindustrie, hrsg. von Prof. Dr. M. Delbrück, XXX. Jahrg. Nr. 13 S. 131, 132.

[2]) Emil Neubürger ist am 17. März 1826 in Düsseldorf geboren, studierte in Bonn und Tübingen Geschichte und Literatur (1851 Dr. phil.). Noch 1890 erschien ein Werk „Edle Menschen und Thaten“ von ihm, der auch als Lyriker (gesammelte Gedichte, Stuttgart 1879) bekannt ist.

ssorentum ausgenützt, und höchst gelungen ist die Tag-
ilung, die der famulierende Läufer von seinem Herrn gibt.
Szene fällt völlig aus dem Rahmen des Stückes und steht
allein für sich. Von Aristophanes hat sie nichts, höchstens
Ansatz zur typischen Behandlung eines Standes. Nach
em Anfange erwartet man einen ganz anderen Fortgang,
las neuere Werk ihn tatsächlich nimmt. Die beiden ersten Szenen
ten bei Neubürger die Exposition, die der Grieche kürzer mit dem
akel abmachen konnte. Schon hier zeigt sich das Geschick
ubürgers, deutsche Verhältnisse, die angreifbar sind, zu ver-
otten. — Der Graf erscheint als edler Mensch. Er kennt die
gemeine schlechte Finanzlage und möchte gern seinem Volk
besseren Verhältnissen, allerdings im Besonderen dabei auch
ner Familie helfen. Deshalb will er den Gott des Reichtums
len. Die Allgemeinheit, für die hier eingetreten wird, er-
nert an die Art des Aristophanes, der seine Waffen auch oft
r für alle führte. Die politische Satire treibt in diesen Szenen
enfalls Blüten. Hessen und Lüneburg werden angegriffen,
d der S. 128 gegebene Spott über den Adlerorden zeigt es
benfalls, daß Neubürger Aristophanes auch als politischen
pötter kannte. Hier ist er recht gut in ein modernes Gewand
ebracht. Mit dem III. Auftritt beginnt die eigentliche An-
hnung. Dort wie hier weigern sich die Diener, ins Blaue
nein einem Blinden zu folgen, dort wie hier werden diese als
rprobte Knechte gelobt, die treu bei ihrem Herrn bleiben.
Das vertraute Verhältnis zwischen den beiden ist in der neuen
und alten Komödie vorhanden: der Herr teilt dem Diener den
Grund seiner Verarmung mit:

Aristophanes (Droysen), Vers 30:

> Reich sah ich andere, Tempelräuber, Rednervolk,
> Betrüger, Sykophanten, Schurken.

Neubürger, S. 131.

> Als Beamter mißhandelt, abgesetzt, entpensioniert,
> Pech mit Fabrik, Konkurenz. Nicht schinden wollen die Arbeiter.

Die Motive ähneln einander, Neubürger ist natürlich
moderner. Bei beiden, Chremylos und dem Grafen, aber tritt
der Zug der Gerechtigkeit und der Gottesfurcht hervor. Sie
legen beide Wert darauf, als Ehrenmänner dazustehen. Aristo-
phanes läßt Chremylos zum Gott gehen, um ihn zu fragen, ob
es seinem (Chremylos') Sohn dann besser gehen würde, wenn er

„ein Schurke werden, gottlos, heillos ganz und gar,
Wie jetzt in der Welt sich fortzubringen nötig scheint“,

wolle. Der Hieb auf die Sophisten der Zeit ist offenbar. Neubürger sucht möglichst bei dem Thema zu bleiben. Auch er greift einen Schaden des Staates, die damals ins Kraut schießenden Schwindelbanken, an. Und dann:

„So laß ihn (den Sohn) lernen hier die Dreh- und Wendekunst
Bei Meister Windfahn.“

Das Grundmotiv des sophistischen „Mantels nach dem Winde tragen“ und des „Lebens zu seinem Vorteil“ ist also hier geschickt aufgenommen. S. 133 hat Neubürger eine gute Satire auf das Bürgerliche Gesetzbuch. In der IV. Szene kommt das Bekanntwerden mit Plutus, das manchen verwandten Zug zeigt. Bei Neubürger tritt der Gott auf und schimpft über die beiden Frager, „vomiert über das Lumpenpack“, bei beiden Dichtern nun der erste, mißglückte Versuch der Anrede, dort durch den Diener Karion, hier durch den Grafen, der bei dem neuen Verfasser überhaupt in dieser Szene mehr die Rolle des Dieners übernimmt. Plutus wird dort wie hier grob, sie sprechen dagegen höflicher. Der Gott bleibt aber grob. Dann geht's auch bei dem Grafen, wie bei Karion zu „göttlicher Grobheit und Gewalt“. Aristophanes scheint besser daran getan zu haben, den Diener die Verhandlungen mit Plutus führen zu lassen, ihm steht der grobe Ton eher wie dem feinen Grafen zu. Bei beiden dieselben Drohungen:

Aristophanes, Vers 69. Karion:

„Um werd ich diesen Menschen bringen erbärmiglich;
Ich führ ihn hin an einen Abhang, geh und laß
Ihn zurück, damit er hinabfällt und den Hals sich bricht.“

Neubürger läßt den Grafen sagen:

„Nun sagst du augenblicklich, ob du Plutus bist,
Sonst schleifen gleich wir hin dich zum Theaterplatz
Zu der Klippe, wo Edgar den greisen Gloster hingeführt.
Aufschäumt das Meer entsetzlich zu der grausen Höh,
Die tausend Klafter ragt nach Humboldts Messungen,
Und in die Tiefe schleudert dich der geringste Schritt.“

Neubürger ist redseliger. Die Anlehnung an Shakespeares „König Lear“, IV, 1 ist klar. Das Motiv ist dasselbe geblieben, nur um einen modernen Zug erweitert worden. So gestehen denn der alte und der neue Plutus, daß sie die Gesuchten sind. Auch die Geschichte, warum die beiden

blind sind, ist dort wie hier im Grundgedanken dieselbe. Im Jugendübermute hat einst Plutus, erzählt Aristophanes, gelobt, nur bei den Guten und Gerechten zu wohnen, wofür ihn Zeus mit Blindheit schlug. Die Erweiterung auf den Christengott ist selbstverständlich nur Neubürger eigen. Aber es dient zur Anknüpfung für das Folgende und zu einem satirischen Zeitgemälde. Gott regiere nicht mehr, nur Geld und Reichtum. Dafür sei alles zu haben: Religion, Liebe, Glaube, Freundschaft! In dieses aristophanische Zeitbild, das sich in vielen Punkten dem Vorbilde anpaßt, ist gemäß der Eigenart des Griechen auch eine literarische Satire vermischt. Laube, Menzel, Dingelstedt müssen um Geld schweigen. Bei Aristophanes war von Zeus nur gesagt worden, daß seine Macht nicht drei Obolen wert sei. Die folgende Parallele mit der Herrschaft des Geldes findet sich auch bei ihm, dort freilich im griechischen, hier im modernen Gewande. Bei Aristophanes entschließt sich Plutus nicht so schnell zu folgen wie bei Neubürger, bei dem es gleich nach der Rede des Grafen geschieht. Chremylos muß erst hoch und teuer versichern, daß alle dem Gott beistehen werden, und erst dann will er sich sehend machen lassen. Der bei dem Griechen folgende Bauernchor fehlt bei dem modernen Dichter. An Stelle der *Πενία* und der Gestalt des Demos, die beide hauptsächlich griechischer Geschmack sind, tritt die für die Moderne leichter faßliche Gestalt des Genius der Menschheit auf. Diese allegorische Gestalt, die aristophanisches Blut zeigt, sagt auch im Grunde dasselbe, was die *Πενία* erklärt: Man soll nicht der Armut Säule, „auf der die Allmacht eure schwache Tugend lehnt“, stürzen. Bei Aristophanes ist mit der Gestalt der *Πενία* das ihm schon so oft dankbare und wirksame Motiv des Rededuells verknüpft. Daraus ist mehr als ein Zug für die V. Scene bei Neubürger verwendet worden. Der Auftritt des Genius wird bei dem modernen Dichter in einer Art, die dem Griechen weder bekannt war, noch zur Verfügung stehen konnte, eingeleitet. Dann setzt die moderne Satire ein: Deutsches Wesen, Jesuiten, Kreuzzeitung, Kirche erhalten manchen gutgeführten Hieb. Es kommt nun zu der großen Rede, in der wie dort die *Πενία* hier der Genius nachweist, daß die Menschheit eigentlich nur mit der Armut bestehen könne. Der Graf ist eigentlich ebenso nur Redner wie Chremylos, tatsächliche Wider-

legung bringt er nicht vor. Eigen ist Neubürger die Anführung der Reihe: Herder, Lessing, Keppler, Shakespeare, Luther, Sokrates, Raphael, die auch alle der Armut entstammten. Das ist wieder ein bekannter aristophanischer Zug, nach dem solch ein Rückblick, wie schon so oft festgestellt, beliebt ist. Was von Stein und Goethe seitens des Grafen gesagt wird, mutet eigentümlich an und zieht nicht recht. Der Hinweis des Genius, daß Reichtum stolz und gegen Arme übermütig mache, ist ähnlich bei Aristophanes enthalten, nur ist dort alles mehr in das politisch-soziale Gebiet gelegt: die Reichen sind die Feinde des Volkes und alsdann auch der Freiheit (Vers 571). Hansens Auslassung fehlt bei Aristophanes. Der hat dafür die Bemerkung von der Bedürftigkeit des Zeus. So schließt Neubürger mit einem Preis der Armut, die alles — Genüsse, Schlaf, Pflichterfüllung usw. — enthalte. Im Folgenden finden sich wieder genaue Parallelen: Chremylos läßt die *Πενία* abführen, die aber erklärt, daß sie doch noch einmal von ihnen zurückgerufen werden würde. Der Graf erklärt, er wolle es versuchen:

„Drum gilts die Probe: Genius auf Wiedersehen!"

Die Ähnlichkeit liegt auf der Hand, auch Chremylos sagt Vers 609: „Wenn wir rufen, so komm!" Der Schluß der Scene stimmt völlig überein. An beide Diener ergeht die Aufforderung, die erforderlichen Schritte zu tun, um Plutos zur Heilstätte zu führen.

Der nächste Auftritt, der VI., versetzt auf das Gut des Grafen. Er bringt die heiß erwünschte Kunde von dem Sehendwerden des Gottes. Bei Aristophanes und auch hier bringen sie die Diener. Während aber dort es zunächst dem Chor und dann Chremylos Frau mitgeteilt wird, erfährt es hier nur der ängstlich harrende Graf. Daß Plutos später kommt wie sein Begleiter, ist bei beiden Autoren derselbe Grund: die brennende Sucht nach Reichtum bei den anderen. Bei Neubürger ist dieser Teil noch viel besser, treffender und satirischer geschildert als bei Aristophanes. Bei dem modernen Autor erhalten die Literaten der Zeit noch einen Hieb. Alle Kreise, aber auch alle, laufen dem Gott des Reichtums nach; ja man will den Gott und seinen Begleiter sogar verhaften, aber sie entkommen noch zur rechten Zeit mit der Eisenbahn. Die Heilung wird bei beiden nicht vorgeführt, sondern nur von dem Knecht bezw. Diener er-

zählt. Während aber der Grieche die Scene benutzt, um dem Opfermißbrauch, der Unfähigkeit und Bestechlichkeit der Priester, überhaupt dem ganzen Heilungsunwesen eins auszuwischen, muß der moderne Autor natürlich, um zu wirken, Mittel aus seiner Zeit wählen. So läßt er den blinden Gott erst nach dem heiligen Rock zu Trier pilgern, der aber nichts helfen kann, da der alte Stoff von Motten aufgezehrt ist, ebenso kann Rappazoni es nicht, weil er auf den Mond gereist ist. Dann endlich kommt er zu ** in Paris, der den Gott heilt, nachdem der Assistent ihn vorher gequält hatte, weil er den Blinden für einen zahlungsunfähigen Patienten hielt. Erst als er Geld gezeigt hat, wird er sehend gemacht und froh zitiert er das Wort aus Schillers Tell: „O, eine süße Himmelsgabe ist das Licht der Augen!“ Ernste Worte, die in mancher Hinsicht noch für die Gegenwart von Bedeutung sein können, werden hierbei gesprochen, und die Parodie auf die Ärzte trifft in verschiedener Beziehung ins Schwarze: wie viel macht es auch heute noch bisweilen bei der Behandlung von Patienten (man gedenke der Misere bei Krankenkassen) aus, ob sie einen vollen oder leeren Geldbeutel haben. Das Schillerwort wirkt hier in solcher Umgebung höchst komisch. Die Beziehung zu Aristophanes ist offenbar.

In dem VII. Auftritt haben wir bei Neubürger eine freie Nachbildung der Scene bei Aristophanes, in der Chremylos, seine Frau und der Gott auftreten. Bei diesem will Plutus zeigen, daß er sich bisher geirrt, „daß wider Willen ich den Schlechten hin mich gab“. Er will sich nun der ganzen Menschheit helfend erweisen, womit Chremylos gar nicht einverstanden ist. Neubürger beginnt nun eigene Wege zu wandeln. Bei ihm wird das Haus als Stätte des Friedens gepriesen, der aber bald dahin sei, wenn der Reichtum seinen Einzug halte. Das zeigt sich auch hier; von allen Seiten kommen sie mit Bitten und Wünschen, hoch und niedrig. Der Zug findet sich auch bei Aristophanes, nur wird bei Neubürger alles mehr ins Einzelne zerlegt.

Der nächste Auftritt (VIII.) ist wieder von dem Griechen übernommen. Bei jenem ist Karion aber in eitel Glück, während hier Hans auch schon Unzufriedenheit äußert. Ebenso ist der Graf unglücklich: sein Sohn ist ein Bummler und Lüstling geworden, seine Frau eine Verschwenderin. Köstlich ist bei beiden

Autoren die Schilderung, wie man sich allgemein um den nunmehr reichen Günstling des Plutos bemüht. Bitter muß es der Graf gestehen:

> „Seitdem ich Plutus logiere, bin ich sehr gesucht
> Verhungern hätten sie alle mich lassen in früherer Zeit."

Bei Aristophanes erscheinen bittend ein Gerechter, Auflauerer, ja sogar der Gott Hermes und der Priester des Zeus, um Hülfe zu bekommen. Neubürger läßt dafür moderner Zeitungsvertreter, Literaten, Minister kommen, kurz geißelt den Drang im Spiegelbild, den Goethe treffend in die Verse gesetzt hat: „Am Golde hängt, nach Golde drängt doch Alles!" Bei beiden triumphiert Plutus, vor ihm kniet alles. Aristophanes hat seine Zeit ebenso wie Neubürger die Seine darin getroffen. Ein wesentlicher Unterschied aber findet sich zwischen der alten und neuen Komödie. Bei Aristophanes ist nur das alte Weib unzufrieden und unglücklich, weil es seinen Jüngling verloren hat. Bei Neubürger ist es vor allem der Graf, bei dem sich die verhängnisvollen Folgen des Reichtumes zeigen. Von einer komischen Prozession zu Ehren des Plutos weiß der neuere Dichter nichts. Er geht im Schluß ganz seinen eigenen Weg. Hier muß der Graf, der tatsächlich nur das Beste gewollt hat, sehen, daß der Gott des Reichtumes stärker ist als das gute Element im Menschen: sein Sohn ist dem Vater entwachsen; er macht ihm Vorwürfe, seine Mutter geht durch. Der pessimistische Schluß fehlt bei Aristophanes, er ist nur Neubürger eigen. Vielleicht hat der Verfasser dabei an den Schluß der ‚Wolken' gedacht, wo ja auch der Sohn dem Vater ähnlich entgegentritt.

Nach alledem erübrigt es sich wohl zu betonen, daß hier eine bewußte Nachahmung des Griechen vorliegt. Der Vermerk unter dem Personenverzeichnis ist wahr und berechtigt. Zu erwähnen wäre noch, daß an zwei Stellen S. 144 und S. 174 Neubürger die Mode der Zeit mitmacht und auf die gegenwärtige Damenschriftstellerei satirisch hinablächelt. Leo (1799—1878) und Tholuck (1799—1877), die beiden bedeutenden Gelehrten der Zeit, werden in Hinsicht auf ihre religiösen und theologischen Ansichten verspottet. Ein Verslein mag noch hierher gesetzt werden, das zeigt, wie witzig der Verfasser ist, und wie er es von Aristophanes gelernt hat, Zeitpersonen und -ereignisse für sich auszubeuten. Er sagt:

„Nenn zuverlässig mich wie Louis Napoleon
Wie die Times beständig, im Handeln schnell wie der deutsche Bund.“

Der Schluß kommt bei Neubürger unvermittelt schnell, wie überhaupt der ganze zweite Teil, der von der Herrschaft des Reichtumes handelt, stiefmütterlich behandelt ist. Der Chor fehlt ganz. Aber auch bei Aristophanes ist in dieser Zeit der Teil der Komödie geringer behandelt, der Übergang zur sogenannten mittleren attischen Komödie wird bei ihm schon offenbar. (Plutus ist als das letztgeschriebene Stück des Aristophanes überliefert.) Die Nachahmung Neubürgers ist klar und gelungen. Die Allegoriebehandlung, jene Meisterkunst des Griechen, ist auch hier in den Vordergrund gestellt. Schwächen fehlen auch hier nicht. Im Großen und Ganzen sind Inhalt und Motive, z. T. auch die Form von Aristophanes übernommen. Mit Kurz kann ich das Stück als „gelungene Aristophanesnachahmung“ ansprechen.

6. Herodes von Oswald Marbach.[1])

Kurz nennt auch das im Selbstverlage (1867) in Leipzig erschienene Lustspiel „Herodes“ von Oswald Marbach eine aristophanische Komödie. Auf dem Umschlag des Stückes unter Anzeigen steht folgender, offenbar vom Verfasser selbst herrührender Vermerk:

„Die Dichtung knüpft an den Tod des Herodes an, um auf Verhältnisse der Gegenwart scharfe Schlaglichter der Satire zu werfen. In der Form schließt sich das Stück der antiken Komödie an, und dem „Weltuntergange“ [1]) reiht es sich, ihn zur Tetralogie abschließend, als viertes Stück an und vertritt die Stelle eines Satyrspieles.“

Marbach kannte sicher Aristophanes genau. Er ist genügend als Bearbeiter der Werke eines Sophokles und Aristophanes (daneben auch Shakespeares) bekannt. Im Allgemeinen aber scheint er immer mehr Dramatiker wie Komiker gewesen zu sein. Auch in dem vorliegenden Stück überwiegt bedeutend das dramatische Element.

---

[1]) Oswald Marbach, der durch manche Dichtungsversuche und auch durch einen Faustkommentar bekannte Schwager Richard Wagners, wurde am 13. April 1810 in Jauer geboren, studierte in Halle und Breslau, wurde 1845 Professor der Philosophie in Leipzig, nachher Redakteur der „Leipziger Zeitung“ und starb am 28. Juli 1890 zu Leipzig. Er schrieb auch unter dem Namen Silesius Minor.

[1]) Julius Caesar, Brutus und Cassius, Antonius und Cleopatra.

Der Prolog gibt genügend Aufschluß über den Zweck des Werkes: Die Dichtung, alles, was für groß und heilig, für würdig gehalten wurde, ward in den Staub eines Offenbach hinabgezogen. Der Zeitgeschmack ist niedrig. Der Dichter soll sich sammeln und in sein Reich eingehen. Germania, die sich immer für Geistesfreiheit empfänglich erwiesen hat, soll sie auch hier beweisen. Schwarz-rot-gold, auch hier gilts die Freiheit! Nach diesem Prolog, der unaristophanisch mehr in Platenscher Art in glatten Versen verfaßt ist, beginnt das eigentliche Lustspiel: Die bekannte Fabel von den drei Königen aus dem Morgenlande, die den neuen Judenkönig anbeten wollen, eröffnet das Stück, der Kindermord wird auch hier befohlen, und dann wird die Scheußlichkeit eines vertierten Menschencharakters, der des Herodes, vorgeführt. Die Intrigue der drei Söhne, das schreckliche Ende des Königs sind die weitere Handlung.

Darin vermag ich nichts Komisches oder gar Satirisches zu sehen. Die eigentliche Handlung ist so ernst und tragisch und parodiert nichts; eine Ausnahme: die drei Könige kommen mit schwarz-rot-goldnen Fähnchen. Darin ist wohl eine Satire auf die Zeitschwärmerei zu erblicken, die Schwärmerei blieb — übrigens für 1867 etwas spät angesetzt. Die drei sagen es selbst: Ihnen fehle nur Geld. Handeln könnten sie nie. Ja sie wollen Herodes sogar anborgen. Diese Scene kann ich für die einzige „mit scharfen Schlaglichtern der Satire“ auf die Gegenwart ansprechen. Von allen Personen des Stückes ist dann die lustigste, Mendel, der Bartzwicker des Herodes, zugleich Chorus des Stückes. Der schlaue, verschlagene Barbier ist berufen den Chor zu spielen, eine Art, die aus Platen bekannt ist, bei dem auch ein Schauspieler den Rock seiner Rolle, die er eben gespielt hat, abwirft, und nun als Chorus dasteht: Ebenso hier, worin sich manch aristophanischer Zug zeigt, der freilich wohl nicht unmittelbar, doch aber mittelbar durch Platen fruchtbar geworden ist. Die ganzen Chorpartien Mendels sind lediglich Parabasen, Apostrophe an das Publikum, Worte, die nur an dasselbe gerichtet sind, gewissermaßen Unterbrechungen des Stückes.

Wenn der Chor das goldene Zeitalter des Paradieses, das nicht mehr wiederkommt, preist, so zeigt er damit gleichzeitig, wie weit die Gegenwart davon entfernt ist. Und als er das Lob der Schönheit singt, kommt manch wirkungsvolles „Schlaglicht“ zu Tage. Der Dichter soll die Häßlichkeit durch seine Schilderungen mildern. Mit einem kühnen Sprunge kommt der Dichter dann auf Hoftheater, also auf die augenblicklichen Verhältnisse, zu sprechen. Bei guter Leitung sei ein solches Institut eine Freude, sonst ein Jammer. Weiter wird dann von einer Bühne, wie sie nicht sein soll, gesprochen.

Treffend findet sich hier manch Gebrechen der Gegenwart auf dem Gebiet gestreift.

Im Schlußchor erinnert Marbach am häufigsten an Aristophanes. Auch dessen Chöre behandeln meist allgemeine Themata:

Alles vergeht, nur der Dichter und das Genie nicht; die aber werden zu Lebzeiten nicht geehrt. Aber der Mensch hat keinen Grund traurig zu sein. Wer sich zur sittlichen Tat bezwungen, der ist der Gottheit verwandt. Und mit einem Preis auf die Liebe, die die Welt täglich neu macht und erhält, schließt das herrliche Chorlied.

Hierin, d. h. in allen Chorliedern sei der Einfluß des Aristophanes unmittelbar oder mittelbar zugegeben, an andern Stellen kann ich ihn nicht sehen. Kurz' Urteil kann ich nur teilweise Recht geben.

7. Die Frösche.

Ein ostdeutsches Lustspiel mit Musik, Gesang und Tanz in drei Aufzügen von Aristophanes aus Prag. Wien im Selbstverlag des Verfassers 1867. Über die Person des Verfassers, der sich unter dem Pseudonym verborgen hält, ist mir nichts bekannt.[1]) Der Name ist auch gleichgültig, jedenfalls heischen Titel und Verfasserbezeichnung Behandlung in dem Rahmen dieser Arbeit. Das ostdeutsche Lustspiel will offenbar Züge von dem des großen Griechen tragen, und hat sie auch, wie schon jetzt zugegeben sei. —

Das Stück will die Wahrheit des alten Sprichwortes: „Schuster bleib bei deinem Leisten“ beweisen und geht hauptsächlich gegen die Czechen:[2])

Das Volk der Frösche ist unzufrieden mit seiner Stellung in der Welt. Es möchte auf einer Stufe mit dem Menschen stehen, vor allem aber nicht in gesanglicher Hinsicht unter die Vögel (Nachtigallen, Zaunkönige, Lerchen, Amseln, Kuckucks, Wachteln usw.) gestellt werden. Nach langer Beratung entschließen sich die Frösche, eine Abordnung an den König Frühling zu senden und ihm ihre Bitten vorzutragen: Gleichstellung mit dem Vogelchor, oder, wenn das zunächst abgeschlagen wird, die Zubilligung eines Wettkampfes. Der siegende Teil soll für die Folgezeit den Vorzug haben. Es wird zugestanden und, wie zu erwarten war, fallen die Frösche schon

---

[1]) Auch die k. k. Universitäts-Bibliothek in Wien teilt mir liebenswürdigerweise mit, daß ihr nichts über den Autor bekannt sei.

[2]) So äußert sich Emil Weller im Lexikon Pseudonymorum, Regensburg 1886 unter „Aristophanes von Prag“. Damit ist auch der politischen Satire ihr nicht zu unterschätzender Wirkungskreis gegeben.

wegen ihrer Uneinigkeit ab. Sie beweisen zum Schluß die Tatsache des bekannten Sprichwortes: „Der Frosch hüpft in den Pfuhl und säß er auf 'nem goldnen Stuhl"! — Die Vögel sind Sieger und alles bleibt, wie es war. Daneben spielt die Herrschaft des Frühlings und sein jährlicher, sich immer wiederholender Sieg über den graubärtigen, rauhen Winter in geschickter Allegorie eine erquickliche Rolle.

Aus diesem Inhalt leuchtet eine gewisse Art, die ich aristophanisch nennen muß, hervor: Mir scheint nämlich das Froschvolk allgemein [1]) ein Spiegelbild für Leute zu sein, die nie mit ihrem Lose zufrieden nach dem „Glück" des Nachbars schielen und verlangen, sein Geschick haben zu wollen. Denn die hätten es ja viel besser und sie (die Neidinge) verdienten es viel eher! So scheint diese Komödie zeigen zu wollen, wie lächerlich derartiges Gebahren sei, und wo es hinführe: in den Sumpf zurück, aus dem das dumme Froschvolk hinausverlangt, und in den es hineingehört. Im „alten Blinden", „Wenzel, dem Musikanten", „Franta, dem Reisenden", „Strschl, dem Redakteur", „dem Raben" und „der Eule" werden Volksleiter verketzert, die nach Art von Volksführern sich gebärden, in Wirklichkeit aber Volksverführer sind. Die ganze Parodie könnte (und ist vielleicht zum Teil auch?) gegen die heutige Sozialdemokratie mit ihren volltönenden führenden „Beglückern" geschrieben sein; sie zeigt prächtig und treffend die Haltlosigkeit der zu verfolgenden Ziele.

Und im Gegensatz dazu bietet sich im Staate des sonnigen, jungen Königs Frühling die gegenwärtige, gute Lage dar, freilich etwas in „rosenroter Schminke", aber doch so gehalten, daß sie sagt: „So ist's doch ganz gut, was soll man da erst ändern?" Zugleich ist damit ein wirksames Gegenspiel zum unzufriedenen Froschvolk erzielt.

Diesen Zug des Bessernwollens hat der unbekannte Verfasser in dem genialen Griechen trefflich erkannt. Nicht aufdringlich, aber doch deutlich und klar gibt die Komödie dem Beschauer eine ernste Forderung zur Umkehr an die Hand!

Aber noch in weiteren Zügen scheint mir die Art des Aristophanes nachgeahmt. Die ausführliche Benutzung der Allegorie, die den bekannten Vorgang des Sieges des Frühlings über den Winter ausnützt, scheint auch auf den Athener zurückzugehen. Recht gelungen gibt sich der Staat des triumphierenden

---

[1]) Und besonders dann für das Czechenvolk.

Königs Frühling, und es befremdet durchaus nicht, daß die Allegoriegestalten mit den wirklichen Menschen, die eine, leider immer mehr verkümmerte, schöne Sitte, die des Maifestes, feiern, wie mit ihresgleichen verkehren. Die Gestalten im Gefolge des Frühlings sind durchaus glaubhaft gezeichnet. Daß die Vögel aber ebenso wie die Frösche — die Figuren stammen sicher aus den beiden gleichnamigen Komödien des Aristophanes — sprechen,[1] ist ein auch sonst sehr gebräuchlicher Zug in gewissen Theaterstücken.

Das Motiv einer beratenden Versammlung, das des Wettkampfes, ferner das des bekannten, besseren Zwischenreiches (aus den „Vögeln") ist ebenfalls wohl aus den Stücken des Griechen entlehnt.

Was die Form anlangt, so ist sie im allgemeinen von Aristophanes durchaus unabhängig: derartige Rhythmen mit Endreim kannte jener nicht. Der Fröschechor dankt fast alles dem griechischen Kollegen, wie deutlich z. B. die zahlreichen „Brekekekex koax, koak" (S. 6, 8, 11, 15, 16, 32, 35, 38, 39, 40, 45, 46, 50, 62, 64) beweisen. Bekannte Lieder werden verwandt, um die Deutlichkeit zu erhöhen, z. B. S. 23 aus Hoffmanns von Fallersleben 43 Kinderliedern; S. 67 wird der jetzt populär gewordene[2]) Refrain aus „O alte Burschenherrlichkeit" gebracht. Auf bekannte Ereignisse wie das Dresdner Volksfest wird S. 6 angespielt, Sprichwörter finden sich S. 65. Goethe und Schiller werden S. 34 genannt. Die Satire richtet sich im Allgemeinen gegen das soziale Gebiet, Politik (z. B. S. 10) und Literatur (z. B. S. 43 gegen Volksschriften, S. 60 gegen die Zeitungen) werden nur gestreift. An die alte Sophistenmoral fühlt man sich erinnert, wenn Franta, der Wanderfrosch, S. 51 die Regel für den Lebensweg gibt:

„Erst schaut den Wind, woher er weht!
Das merket euch vor allen Dingen:
stets haltet Wind, denn ihr habt keine Schwingen,
nach eignen Kräften durchzudringen."

---

[1]) In dem Allegoriestaat vertreten die Luftbewohner die deutschen, die Frösche die czechischen Elemente der österreichischen Bevölkerung, die ja auch heut noch im schärften Gegensatz zu einander stehen.

[2]) Namentlich durch Meyer-Försters überschätztes Studentenstück „Alt-Heidelberg", Berlin 1903.

Das Lustspiel liest sich vortrefflich und ist in den angegebenen Zügen unter die gelungenen Aristophanesnachahmungen zu rechnen. Besonders macht es sich angenehm durch den patriotischen Geist, der aus manchem Verse des Stückes entgegentritt:

„Frühlingsregung allerwegen!
Seht nun, Männer, was euch frommt!
Blühe, nimm den Gottessegen,
Deutschland auch Dein Frühling kommt.
Von den Alpen bis zum Meer
Frei und glücklich, frei und hehr." (S. 54.)

8. Verschiedene Komödien.

Echt aristophanischer Geist wohnt in der 1872 geschriebenen Bauernkomödie „Die Kreuzelschreiber"[1]) von Ludwig Anzengruber. Das Motiv des Versagens der ehelichen Freuden seitens der Weiber bis zur Erlangung des Zieles, hier der Rücknahme der Kreuzelunterschriften der Männer unter die Zustimmungsadresse an Dollinger, erinnert lebhaft an Aristophanes' „Lysistrata" 115 ff. Auch dort wird der ersehnte Frieden auf solche Art zu erreichen gesucht und mit einem mehrfachen Eide bekräftigt. Völlig außer Acht soll hier gelassen werden, ob Anzengruber von einem wirklichen Vorfalle (aus einer oberbayerischen Zeitung) die Anregung gehabt hat, oder nicht; freilich würden dann die bezüglichen gewitzigten Beichtväter die unfreiwilligen Aristophanesnachahmer gewesen sein. Für mich ist die Hauptsache, daß das Motiv in dem Stücke vorkommt. Auch sonst kann man mit R. M. Meyer[2]) „von den in jedem Sinne aristophanischen Kreuzelschreibern" reden. Die Satire auf den Mißbrauch durch den Beichtstuhl und auf die katholische Kirche überhaupt ist sehr gelungen. Der prächtige Schluß, das Herausfallen der Weiber aus einer ihnen verhaßten Rolle, ist hervorragend. Zustimmen muß ich Servaes'[3]) Worten: „Wenn Fritz Mauthner an die

---

[1]) vgl. Sigismund Friedmann, Ludwig Anzengruber, Lpzg. 1902, 32, 158. Briefe von L. Anzengruber, hrsggbn. von A. Bettelheim 2 Bde., Stuttgart, Cotta 1902. Das Stück selbst in Ges. Werken, Stuttgart, Cotta 1898[3], VI. Bd.; vgl. auch Bettelheim, Ludwig Anzengruber, Dresden 1891, 158.

[2]) In seiner „deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts" Berlin 1906[3]; 662.

[3]) Friedmann, L. A., Fußnote S. 28.

Lysistrata des Aristophanes erinnert, so hat er nicht bloß Recht, sondern er führt auch unsern Dichter in eine völlig ebenbürtige Gesellschaft.“ Auch noch auf einen andern Autor scheint das Motiv aus „Lysistrata“ befruchtend gewirkt zu haben. Vom September 1901 bis zum Mai 1902 gab man im Berliner „Neuen Theater“ ein heiteres Phantasiespiel in 4 Aufzügen von Robert Misch,[1]) das sich das „Ewig-Weibliche“ betitelte (gedruckt Leipzig 1902). Dort werden (Salon-) Griechen in das Land der Amazonen verschlagen, die alljährlich einmal Männer zur Fortpflanzung des Weibervolkes in ihr Land lassen. Der Griechenführer Lysander rät aus Rache für die Helden unwürdige Behandlung, die sie empfangen, das auf das starke Geschlecht übertragene Lysistratamotiv: Solange den Wünschen der Frauen entgegen zu sein, bis die Weiber gefügiger geworden. Das Grundmotiv ist hier dasselbe, wie auch die Figur des faulen Manes in manchen Motiven an den „Fresser“ Herkules aus den „Fröschen“ erinnert. Noch einen dritten Dichter, Adolf Wilbrandt, hat „Lysistrata“ angeregt. 1892 erschien seine „Frauenherrschaft“ in Berlin.[2]) Es nennt sich „Lustspiel in vier Aufzügen, nach Aristophanes' ‚Ekklesiazusen‘ und ‚Lysistrata‘. Für die deutsche Bühne übersetzt und bearbeitet von Adolf Wilbrandt.“ Im Großen und Ganzen ist es eine freie Übersetzung, nur für die heutige Bühne eingerichtet, da es gelegentlich der Versammlung deutscher Schulmänner und Philologen in Köln aufgeführt worden ist.[3]) Wilbrandt[4]) hat aus beiden Stücken des Griechen die Komödie zusammengewebt. Den Anfang, die Versammlung der mit Männerkleidern und -bärten angetanenen Frauen mehr nach den Ekkleziazusen, den anderen, größeren Teil mehr nach Lysistrata, dem auch der Grundgedanke: „Wir wollen Frieden mit Sparta!“ entnommen ist. Die vorgenommenen Änderungen sind gering.

[1]) Robert Misch, am 6. Februar 1860 in Zarczyn bei Bromberg geboren, war Schauspieler und Redakteur, lebt seit 1890 in Berlin.

[2]) Auch in „deutsche Dichtung“, hrsg. von Karl Emil Franzos 15. Bd. Berlin 1894.

[3]) vgl. Verhandlungen der 43. Vers. dtschr. Philol. und Schulmänner in Köln 1895, 229.

[4]) Adolf Wilbrandt ist am 24. August 1837 als Sohn eines Universitätsprofessors in Rostock geboren, war 1861 in München Redakteur, 1881—1887 Direktor des Hofburgtheaters und lebt jetzt in seiner Vaterstadt ganz seinem Dichterberuf.

Er mildert verschiedentlich, z. B. die bei dem Griechen stark anstößige Stelle zwischen Myrrhine und Kinesias macht er prickelnder und harmloser. Auch in die Chorlieder bringt er mehr Leichtigkeit und modernes Leben, das er wirksam durch leichte Operettenmusik unterstützen läßt. Das Stück, das nur eine Bearbeitung des Aristophanes sein will, ist äußerst gelungen und liest sich prächtig. Es ist eine von den Übersetzungen des Griechen, die nicht nur die griechischen Worte wiedergeben will, sondern auch durch kleine Änderungen sie dem heutigen Zeitgeschmack und Verständnis näher zu bringen sucht. Wenigstens erwähnt muß hier auch Paul Linckes im Apollotheater in Berlin oft gegebenes Vaudeville „Lysistrata"[1]) werden, das sehr modern zugestutzt, in Operettenform die wirkungsvolle alte Komödie schwach wiedergibt. Das Grundmotiv und der Titel sind geblieben, sonst ist Aristophanes verballhornt. Für das Verhältnis zu der Vorlage sagt der Name Vaudeville genug. Bemerkenswert dabei aber ist, wie Aristophanes auch heute noch in einigermaßen zeitgemäßer Bearbeitung auf der Bühne wirkt. — In II. Auflage erschienen schließlich 1907 in München und Leipzig von Josef Ruederer (geb. 1861), dem bekannten Verfasser der Komödie aus dem Jahre 1848, „die Morgenröte", „Münchener Satiren". Die erste, die für mich von den dreien überhaupt nur in Frage kommt, ist „auf drehbarer Bühne, Festspiel zur Einweihung des Münchener Prinzregenten Theaters" betitelt. Sie richtet sich u. a. hauptsächlich gegen „Rabbi Sichel, Oberrabbiner, Intendant, Professor, Ritter hoher Orden, aber noch nicht des Zivilverdienstordens" (v. Possart), „von Pfiffig, ganz heimlicher Rat, Anwesenbesitzer in unmittelbarer Nähe des Prinzregententheaters" (Klug) und „April, Tonkünstler und Musikkritiker, Spezialvertreter der Firma Wagners Witwe und Sohn" (März). Die Komödie geht gegen die Gründung des Prinzregententheaters und die Bau- und Terrainspekulation, die dabei getrieben worden sein soll. (Das Werkchen ist bereits im Juli 1901 geschrieben.) Daneben erhält die darein verwickelte Presse, wohl die Münchener Neuesten Nachrichten, manchen Hieb. Die lustige Satire atmet köstliches, aristophanisches Leben, wie das Auftreten „stadt-

[1]) Text von Bolten-Bäckers; Erstaufführung: Berlin 31. März 1902 [illegible]ater, wie mir freundlichst das Theaterbureau mitteilt.

bekannter Münchener Persönlichkeiten" in leicht erkennbarer Karikatur, die Anwendung bekannter Zitate und allgemein gekannter Ereignisse, Namensverdrehungen, Allegoriegestalten, (Bavaria, Münchener Kindl, „bei solchen Gelegenheiten unvermeidlich"), Wortungetüme (z. B. wiederholt Eintrittsbillettenpreisermäßigungskommission) beweisen. Daß die 7 Bilder daneben auch Tieck so manchen Einfluß verdanken, zeigen das Mitspielen des Publikums (namentlich im 4. und 7. Bild), der Schluß mit dem Nennen des Autors und die prologartige Rolle des schon genannten Münchener Kindls. — Wahrscheinlich würde auch Karl Heinrichs „Frauenemanzipation" (Mannheim 1846) unter den Sozialen Komödien zu behandeln sein. Leider ist mir bis zur Drucklegung meiner Arbeit jedoch das Stück unzugänglich geblieben.[1])

9. Sonstige Beeinflussungen.

Neben den Komödien kann der Einfluß des Aristophanes natürlich sich auch auf andere Dichtungsarten: auf Epos, auf Roman usw. erstrecken. So sei hier auf R. Hamerlings „modernes Epos in 10 Gesängen Homunculus" (1880) aufmerksam gemacht.[2]) Köstlich verspottet es die „einseitige Verstandesrichtung der modernen Kultur" (Kluge), die emanzipationslüsterne Gegenwart, kurz alles, was in Deutschland übermodern ist. Aristophanes wird nicht nur verschiedenfach genannt und auf die Trygäosaffäre (S. 245) und die „Vögel" (S. 246) angespielt, auch sonst zeigt es sich wiederholt, daß der Vergleich erwünscht ist. Und wirklich hat auf den Spott, der das philosophische, politische und literarische Gebiet ebenso wie das allgemeinsoziale berührt, Aristophanes ganz allgemein eingewirkt. In der „literarischen Walpurgisnacht" [3]) ist die Satire ziemlich

[1]) Es hat sich auch durch Suchliste nicht nachweisen lassen.

[2]) Robert Hamerling ist am 24. März 1830 zu Kirchberg am Walde geboren, wurde Gymnasiallehrer, legte aber schon 1866 sein Amt nieder, um ganz als Dichter leben zu können. Er war in Graz bis zu seinem am 13. Juli 1889 dortselbst erfolgten Tode. Das Epos steht in den von Rabenlechner Hamburg 1900 herausgegebenen Werken, II. Bd. — siehe Robert Hamerling, poète et romancier von P. Besson, Revue de l'enseignement des langues vivantes, 23e année 1906, S. 249.

[3]) Bei dieser Gelegenheit sei auf M. E. delle Grazie's „Moralische Walpurgisnacht. Ein Satyrspiel vor der Tragödie", Leipzig 1896 verwiesen.

rücksichtslos, wie schon die Überschrift zeigt, gegen Literaturerscheinungen gerichtet: Nestroy, Scheffel, Bodenstedt, Rückert, Goethe, Immermann, George Sand werden stark verspottet. In den Epos überwiegt die Satire auf das soziale Gebiet. Noch ein Dichter gehört hierher: Heinrich Heine. Seine Dichtungen „Deutschland“ und „Atta Troll“, daneben auch Teile aus den „Bädern von Lucca“, kommen hier in Frage. Georg Brandes hat in der „Literatur des 19. Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen“ (das junge Deutschland)[1]) über Heine und Aristophanes gehandelt; darauf kann hier verwiesen werden. Brandes' Parallelen sind freilich zum Teil recht gesuchte. Zugegeben aber muß werden, daß Heine den Aristophanes nur so auffassen konnte, wie er ihn gegeben hat; die gewisse Eigenart, die so viele Werke des Düsseldorfers ziert, ist auch hier gewahrt. Was an Aristophanes als eine seiner besonderen Eigentümlichkeiten zu nennen war, nämlich das Spiel mit der geschlechtlichen und obscönen Satire, findet sich bei Heine streng und mit einem gewissen Gefallen daran innegehalten. Auch den verletzenden Götterspott, die beißende literarische und politische Satire hat der neuere Dichter übernommen. Sein Gebiet, mit dem er mildern will, was er zu viel sagt, ist der Traum. Ein nicht genug zu betonender Unterschied trennt aber den „Deutschen“, wie oft er auch Aristophanes seinen Gewährsmann, ja sogar seinen Vater nennt (Deutschland XXVII), von dem Griechen. Bei Letzterem erfrischt und erhöht der hohe nationale Zug, der mit mancher Unart versöhnt, immer wieder. Bei Heine hingegen erscheint in den genannten Schriften diese Tugend doch sehr versteckt. Ich erinnere z. B. an die häßliche Szene des „Wintermärchens“ im Kyffhäuser (XIV, XV), den auch u. a. schon Kotzebue 1816 im „Kiffhäuser Berg“ be-

---

Das Stück setzt sich aus Kritiker, Dichter, Arbeiter und dann nur aus allegorischen Personen — Heuchelei, Eigentum, Ehe usw. — zusammen. Sonst besteht kein Einfluß des Aristophanes. Ganz neuerdings (Leipzig 1907) erschien noch eine überaus lustige „Musikalische Walpurgisnacht“. Ein Scherzspiel von Felix Weingartner, das mit der modernen Musik nach Art von Richard Strauß abrechnet. Aristophanes ist kaum von Wichtigkeit dafür geworden (S. 6 ein Wortungeheuer „Symphonosymbolohypothese“), mehr scheint Lucian für die Form und Anlage gegeben zu haben.

[1]) VI, 193—210 Leipzig 1891. Auch getrennt erschienen: Ludwig Börne und Heinrich Heine, zwei literarische Charakterbilder, Leipzig 1896.

handelt hatte.[1]) Rabanys Urteil[2]) mag für Kotzebue selbst zutreffen, sonst bin ich nicht seiner Meinung. Ich meine, so weit darf auch ein „l'humour satirique“ nicht gehen, so schamlos darf über den „Stuhl zu Aachen“ nicht gewitzelt werden. Ich halte das mit einem wahren Nationalgefühl kaum für vereinbar und empfinde deutlich die Kluft, die hier zwischen Heine und Aristophanes besteht. Damit soll nicht gesagt sein, daß sich in den genannten Werken nicht manch gelungene Parallele zu Aristophanes findet. Darüber gibt Brandes genügend Auskunft. Ich glaube Heine am gerechtesten zu werden, wenn ich Chamberlains[3]) Urteil über ihn wiedergebe: „Aristophanes hatte gespottet wie später Voltaire; bei diesen beiden Männern ging aber die Satire aus einem positiven konstruktiven Gedanken hervor und überall leuchtet die fanatische Liebe zur Volksart durch, zu dieser festen, bestimmten Blutgemeinde, die einen Jeden von ihnen mit ihren Traditionen, ihrem Glauben, ihre großen Männer, umfing und trug. Lucian dagegen spottet wie Heine (nur hinkt dieser II. Vergleich einigermaßen, da Heine doch einem bestimmten Volke angehörte und infolgedessen eine bestimmtere Physiognomie besaß), es ist kein edles Ziel, keine tiefe Überzeugung, kein gründliches Verstehen vorhanden; wie ein Wrack auf dem Ocean treibt er ziellos herum, nirgends daheim, nicht ohne edle Regung, doch ohne einen Gegenstand, dem er sich hätte opfern können, hochgelehrt, doch ein Muster jener Bildungsungeheuer, von denen Calderon sagt, daß sie

Alles wissen, nichts erfahren.

Eines aber verstand er und das macht auch seinen ganzen Wert als Schriftsteller für uns aus: er verstand den Geist, dem er glich, nämlich die ganze bastardierte, verkommene, entartete Welt um ihn herum. Er schildert sie und geißelt sie, wie das nur einer konnte, der selbst dazu gehörte, der ihre Motive und ihre Methoden aus eigner Erfahrung kannte.“

---

[1]) Im Operalmanach auf das Jahr 1817, Leipzig 1816.

[2]) Charles Rabany, Kotzebue, Sa vie et son temps, Ses oeuvres dramatiques, Paris-Nancy 1893, gelegentlich der Besprechung des „Kiffhäuser Berg's“.

[3]) In „die Grundlagen des 19. Jahrhunderts“ I[4], 303, München 1903.

... tische Komödie.

[illegible] politischen Komödie [illegible] Zeit auf politischen [illegible] seine Satire zu [illegible] das grobe Thema [illegible] ist in [illegible]

[illegible] Aristophanes [illegible] seinem [illegible]

[illegible]

arbeiter gefunden. Goedekes[1]) „König Kodrus" behandelt die hannöverschen Verhältnisse dieser Epoche, die auch u. a. in Prutz'[2]) „politischer Wochenstube" eine Rolle spielen. Die Jahre von 1848—50 haben in Seemann-Dulks[3]) „Wänden" Behandlung gefunden. Karl Heinrichs[4]) „Kaiserwahl zu Frankfurt" führt mitten in die Irrungen und Wirrungen des ersten deutschen Parlamentes, und auch Glaßbrenners[5]) 'Kaspar der Mensch' spielt in dieser Zeit. Das Jahr 1848 hat in Graf Schacks „Kaiserboten" eine Behandlung gefunden, während das deutsche Parlament in Hamerling's „Teut", dazu in Heinrichs Komödie, wie schon gesagt, weitere Bearbeitungen erfährt. Das Werden des deutschen Reiches, die Befehdungen der Mächte in den folgenden zwanzig Jahren finden auffallenderweise keinen Vertreter im satirischen Lustspiel, erst die Zeit des erlösenden Krieges von 1870/71 erhält durch Schack's „Cancan" und Richard Wagner's „Eine Kapitulation", die ich aber mehr zu den literarischen Komödien rechne, auch in aristophanischen Dichtungen ihr Denkmal. Das 19. Jahrhundert also von Anfang

---

[1]) Karl Goedeke (Pseud. Karl Stahl), am 15. April 1814 zu Celle als Sohn eines Maurermeisters geboren, studierte 1834—38 in Göttingen, lebte dann als Korrespondent in Hannover, verfaßte in Celle 1855 3 Bde. seines trefflichen Grundrisses, wurde 1873 Professor in Göttingen und starb am 28. Oktober 1887.

[2]) Robert Prutz ist am 30. Mai 1816 in Stettin geboren, studierte von 1834 in Berlin, Breslau, Halle Philologie. Seit 1849 in Halle Professor, mußte er fliehen, kam aber später wieder in Gnade und starb am 21. Juni 1872 in seiner Vaterstadt.

[3]) Albert Friedrich Benno Dulk, ein politischer Abenteurer, Freidenker und Sozialdemokrat, ist am 17. Juni 1819 in Königsberg geboren. Nach ruhelosem Reise- und Wanderleben starb er am 30. Oktober 1884. Von Seemann ist mir nichts bekannt.

[4]) Karl Heinrich Keck (Pseud. Karl Heinrich) ist am 20. März 1824 in Schleswig als Sohn eines Tischlers geboren, studierte von 1843—47 in Kiel und Bonn, wurde 1848 als Demagog verhaftet, dann Lehrer an verschiedenen Anstalten und starb als Direktor am 6. Februar 1895 in Kiel.

[5]) Adolf Glaßbrenner (Pseud. Brennglas), geboren am 27. März 1810, wollte Theologe werden, ergriff aber aus Mittellosigkeit den Kaufmannsberuf. Als Redakteur und begeisterter Demokrat wirkte er namentlich in der achtundvierziger Zeit in Berlin, aus dem er nach Hamburg verwiesen wurde. Bald kehrte er in die Hauptstadt, in der er am 25. September 1876 starb, zurück.

bis Ende, alle die großen Bewegungen sind, wie schon hier zu sehen ist, in ihren Hauptzügen und Auswüchsen vor das Forum des Satirikers gezogen.

1. Rückerts „Napoleon".

Friedrich Rückert hat sich unmittelbar mit Aristophanes beschäftigt. In seinem Nachlasse fand sich 1867 eine Arbeit über die „Vögel", eine Übersetzung. Fremd war ihm also der Grieche nicht, da doch zu vermuten ist, daß er auch die andern Stücke mindestens gekannt habe. Seine eigene Dichtung, ein heiteres Gegenstück zu den „geharnischten Sonetten" (1814) lautet: Napoleon, politische Komödie in drey Stücken von Freimund Reimar. Stuttgart und Tübingen, Cotta 1815—1818. I. Stück: Napoleon und der Drache. II. Stück: Napoleon und seine Fortuna 1818. Das geplante dritte Stück ist nie erschienen. Wie schon der Titel zeigt, ist der Hauptinhalt der Satire gegen Napoleon gerichtet. Darüber aber wird sich der Leser schon beim ersten Überfliegen klar, daß kein Meisterstück der Satire, noch weniger der aristophanischen Satire vor ihm liegt.

Allegorisch brütet der gallische Hahn den Drachen Revolution aus. Zwei Dirnen, Freiheit und Gleichheit, hüten und pflegen, ja füttern ihn, auch Sansculotten sind zu seinem Dienst bestellt. Er frißt — auch wieder Allegorie! — die Lilien Bourbons, worunter natürlich die Königsfamilie gemeint ist. In seiner Unersättlichkeit gefährdet er sogar die Freiheit des Volkes, und keiner kann mehr gegen ihn an, als zur rechten Zeit Napoleon erscheint und die Bedrängten rettet. Seine mameluckischen Reiter, die ihn begleiten, verwandeln den Drachen in eine kleine Grille, die Napoleon verschluckt. Man beachte auch hier wieder die geschickt angewandte Allegorie. Aber bald ändert der Sieger sein Programm. Er wird Selbstherrscher und verstößt alle seine bisherigen Helfer, kurz, er macht sich zum alleinigen Herrscher Frankreichs. Seine Hauptmacht richtet er nun gegen das Ausland. Undankbar hat er mit Anspielung auf die geschichtlich erfolgte Trennung Napoleons von seiner ersten Gattin Josephine im II. Teil der Komödie seine Gemahlin Fortuna verstoßen. Sie hat ihm bis jetzt dadurch, daß sie ihm unablässig den Glücksfaden spann, für alle seine Eroberungszüge zum Erfolge verholfen. Mit seiner zweiten Ehefrau zeugt er einen Sohn, den Ruhm, der, frühreif und unsinnig in seinem Verlangen, ihm Verderben bringen soll. Um dessen Wunsch zu befriedigen, geht er nach Rußland, von wo er geschlagen und halb erfroren zurückkehrt. Von allen verlassen, wendet er sich vergebens wieder an seine erste Gemahlin Fortuna um Hilfe. Der schreckliche Hurraruf der ihn verfolgenden Kosaken ertönt, und damit schließt das Stück.

Was den III. Teil, der Napoleon der Unkenkönig heißen sollte, auszufüllen haben mochte, ist aus dem Gegebenen nicht zu ersehen, jedenfalls war wohl irgend eine Verspottung des gestürzten Kaisers geplant. Sie ist (wohl zum Glück!) unterblieben.

Aus dieser Inhaltsangabe leuchtet ein aristophanischer Zug ausgiebig genug hervor: die vielfache und vielseitige Verwendung der Allegorie. Fast das ganze Stück ist in seiner Handlung und seinen Personen allegorisch. Im ersten Teil sind es: Genius der Zeit, Ritter Sct. Georg (England), der höchst bezeichnend auf seinem Wappenleoparden sitzt, Korsika, ein Weibsbild, Freiheit, Gleichheit, der Hahn, der Drache: Alles Figuren, die in dieser Verwendung in Wirklichkeit nicht vorhanden, sondern von allgemeinen Vorstellungen personifiziert worden sind. Die große Nation wird, wohl in Erinnerung an den damals geläufigen Spottvers:

„Ohne Strümpf' und ohne Schuh'
Laufen sie nach Frankreich zu“,

allegorisch als Ohnehos (auch gleich dem Sansculott der Revolution), Ohneschuh und Ohnestrumpf charakterisiert. Auch im II. Teil ist dieser allegorische Zug vortrefflich weitergeführt. Wenn der Hebeamme Politik, die den kleinen Ruhm säugt und erzieht, als Sippschaft Scherenschleifer, Kannengießer, Pfannenflicker, Waschfrau und Trödelfrau beigegeben werden, so ist damit allegorisch treffend die Ausübung der höheren und niederen Politik wiedergegeben. Bei dem Kannengießer erinnert man sich an Holbergs prächtigen „politischen Kannegießer“, der ja dieser Abart der Politik ein für alle Mal den Namen gegeben hat. Daß Fortuna und Gelegenheit auch in diese allegorische Richtung fallen, braucht nicht erst hervorgehoben zu werden. Darin hat Rückert den Griechen verstanden. Auch der Ritt des Genius der Zeit auf dem Storch, nach dem der kleine, verzogene Ruhm solch Verlangen trägt, der des Ritters Georg auf dem Leoparden (dem englsichen Wappentier) und vor allem der höchst komische Ritt des kleinen Ruhmes auf dem Hahn haben in ihrem letzten Sinne wohl den Ursprung in den 'Wolken' und im Trygäosritt. Ich sage im letzten Sinne, da ja die Ziele des Aristophanes dabei ganz andere sind. Ein eigentlicher Chor fehlt, die Ansätze in den Mamelucken u. ä. sind zu schwach.

Der Genius der Zeit — es ist nicht unmöglich, daß den Namen der berühmte, flammende Protest Ernst Moritz Arndts beeinflußt hat, den er im Herbst 1805 unter dem Titel 'Genius der Zeit' (I. Teil) von der damals noch schwedischen Universität Greifswald ausgehen ließ — Napoleon und Ohnehose sprechen die Parabasen, die entfernt an Aristophanes erinnern. Eine Akteinteilung hat Rückert ebensowenig wie der Grieche. Der Versbau zeigt antike Maße und hat den völlig ungriechischen Endreim. Äußere Annäherungen fehlen, ein gutes Wortspiel in I, 44 mit der Springwurzel und der Anschluß an die Apostrophform an das Publikum (z. B. I, 36) bieten geringen Ersatz. Der Haupteinfluß beruht auf der Allegorie. Freilich muß zugegeben werden, daß bisweilen wohl des Guten dabei zu viel getan ist. Die rechte aristophanische Keckheit wird vermißt. Zum Schluß der Behandlung dieser Komödie sei auf Platens im allgemeinen zutreffende Tagebuchnotiz aus Würzburg vom 13. April 1818 verwiesen: „Zuerst lasen wir Friedrich Rückerts aristophanische Komödie über Buonaparte. Sie mag geistreich sein und ist in jedem Falle recht künstlich. Aber poetische Anlage scheint mir darin nicht entwickelt.“ Es fehlt ihr auch die rechte Satire. Das Stück leidet an Gehässigkeit. Aristophanes war immer die Angelegenheit, für die er focht, die Hauptsache, hier siegt der Ärger über das Sachliche. Rückert steht nicht unbedingt über seinem Stoff. Der Behauptung von Max Koch (Lit. Zentralblatt 1902, Spalte 31) Rückerts Napoleon sei lang und langweilig, soll nicht widersprochen werden. Ob der Verfasser, wie Stemplinger[1]) meint, „im Gefühl seiner Unzulänglichkeit“ sich und dem Publikum den III. Teil geschenkt habe, mag dahingestellt bleiben. Auch dagegen muß (mit aller dankbaren Bescheidenheit) gesprochen werden, daß der Dichter „meilenweit vom griechischen Vorbild entfernt“ sei. Brücken lassen sich zwischen beiden, wie ich zu zeigen versuchte, doch wohl schlagen.

2. Rapp, Wolkenzug.[2])

In Stuttgart und Tübingen bei Cotta erschien 1836 eine kleine Sammlung dramatischer Dichtungen, herausgegeben von

[1]) Blätter f. d. bayerische Gymnasialschulwesen 43, 369.

[2]) Rapp kannte Aristophanes genau, wie aus seiner „Geschichte des griechischen Schauspiels vom Standpunkt der dramatischen Kunst“, Tübingen 1862, S. 191—261 hervorgeht.

Jovialis unter dem Titel Atellanen. Die Sammlung enthält 4 Stücke: 1. Wolkenzug, Komödie, 2. die Gegenkaiser, ein historisches Schauspiel mit untergelegten Musikstücken, 3. der Student von Coimbra, eine Posse im schwäbischen Dialekt, und 4. die schon zitierten Acharner, „Auszug einer Übersetzung des aristophanischen Lustspiels in den schwäbischen Dialekt.“ Das Motiv, das zu der Sammlung geführt hat, sucht eine ziemlich dunkle Einleitung in Tieckscher Art zu geben:

Drei schwärmerisch veranlagte Studenten, Ferdinand, Otto und Franz, verkehren „in einer der kleinen Städte mit freundlicher Umgebung, wie sie unsere Vorfahren mit weisem Sinn für die deutschen Musensitze ausgewählt hatten“ eng miteinander. Ich vermute, daß C. M. Rapp, denn er ist Jovialis und nicht nur Herausgeber, sondern Verfasser der genannten Stücke, Tübingen oder Jena mit Rücksicht auf das Folgende mit dem Musensitz gemeint habe. Jeder der Studierenden hat eine den andern bekannte Schwärmerei, alle wollen eine Nationalbühne, und „besonders erschien ihnen das Lustspiel als das Feld, auf dem die Nation noch immer nicht mit Ernst voranschreiten zu wollen scheine, und doch sei diese Gattung erst der völligen Entwickelung der Volksindividualität gewachsen“ (S. IX). Kurz und gut, die Ansichten der Freunde sind hier bei weitem nicht die gleichen und man beschließt, um sie zu klären, auszuwandern und sich nach zehn Jahren am selben Orte wieder zu treffen. Das geschieht. Namentlich Otto, dem immer schon Aristophanes ein Liebling gewesen war, und „in dessen Nachbildung und Nacheiferung er sich vielfältig und nicht ohne Glück versucht hatte“, hat sich sehr in seinem Äußeren und Inneren bei der Rückkehr verändert. Nachdem die wiedervereinten Drei in einer außerhalb der Stadt gelegenen, einsamen Schenke ihre Ansichten ausgetauscht haben, verschwindet Otto und bleibt verschollen. — Jeder hat ein „kleines Specimen“ für die „großartige Nationalbühne“ mitgebracht und äußert sich zu demselben. Ferdinand hat im „Studenten von Coimbra oder die ungleichen Schwestern, e shwäbishen shnåk in fierr act“ verfaßt, in dem er seine Freunde einigermaßen ‚gekonterfeit‘ hat, „wiewohl ihr die Nachbildung nicht für strenges Porträt zu nehmen habt.“ Und, fährt er fort, „um unserem Philhellenen (Otto) zu zeigen, daß unsere aristophanische Lektüre doch auch einige Früchte getragen, soll er urteilen, ob sich dieser Satyros nicht auch in unsrem heimischen Gewande ausnehmen würde, und hierfür folgt ein zweiter Versuch.“ Dieser ist das schon bekannte Kuriosum der Acharnerübertragung, die dem Original ziemlich wörtlich folgt. Franz liefert in den ‚Gegenkaisern‘ ein Stück, in dem Shakespeare, Tonkunst und Plautus „sich zu einer zweideutigen Harmonie zusammenschlingen.“ Der Dritte, der schon vorher als Aristophaneskenner bezeichnet ist, spricht in der Einleitung „mit einem versuchten Lächeln“ von seiner Komödie „Wolkenzug“: „Du hast mir eine Einleitung erspart. Darum aus meinen Schicksalen nur dieses, daß ich einen glücklichen Sommer in einer Hütte im Phaleron, zwischen Salamis und Akropolis ans Ufer postiert, meiner

Muse leben konnte. Dort stiegen die finstern Gestalten der Heimat, von den lichten Gebilden des Altertums beglänzt, zusammen in meinem Innern auf, und aus diesem Halbdunkel entspann sich das kleine Gemälde aristophanischer Form, das ich euch mitteilen will" (S. 23).

Damit ist festgestellt, daß der Verfasser an ein aristophanisches Gebilde gedacht hat. Die Komödie ist dunkel und nicht leicht zu verstehen. Eigentümlich mutet das Motto aus Goethe (Faust I. Intermezzo, 4395 ff.) an:

Wolkenzug und Nebelflor Erhellen sich von oben. Luft im Laub und Wind im Rohr, Und alles ist zerstoben.

Mystisch und nichts für das Stück erschließend ist die „Erinnerung an den Sommer 1828", die der Komödie vorangestellt ist. Sie ist in demselben gut nachgeahmten romantischen Tone wie die andern Gedichte, die die Einleitung gibt, gehalten.

Das Stück ist nach verschiedener Richtung hin aristophanisch. Das zeigt schon der Titel, der nach der Gepflogenheit des Griechen nach dem darin auftretenden Chore benannt ist. Freilich dieser selbst weist nicht immer aristophanische Eigenheiten auf, er ist mitunter zu lyrisch und erinnert, wie auch andere Partieen, stark an Tieck. Dagegen fühlt man den Einfluß des Griechen in der Art, wie und wann der Chor auftritt. Auch hier ist dadurch eine zwanglose Akteinteilung gegeben, und an passendem Ort unterbrechen die Chorlieder die Handlung. Rein Tieckisch ist S. 57 Kleists Frage an Dörring, warum er das Stück störe, er gehöre gar nicht hier hinein. Derartige Züge liebte der Berliner Dichter, damit unterbrach auch er oft die Handlung. Das Stück, sagt das Personenverzeichnis, spielt im neunzehnten seculum, teils in dieser, teils in jener Welt. Hierin scheint die Anlehnung an Aristophanes offenbar, dessen Stücke mehrfach in diesen beiden Sphären spielen. Aus diesem neunzehnten seculum ist der Anfang für unsere Komödie genommen: Die glorreiche, werdende Zeit des Wartburgfestes (18. Oktober 1817), die Tage, in denen das schwärmerische Mitglied der jungen Burschenschaft, von der die ganze Freiheitsbewegung teilweise ausgegangen war, Karl Ludwig Sand, in dem mißliebigen Hofrat Kotzebue am 23. März 1819 einen feilen, russischen Spion zu erdolchen glaubte. Dagegen wendet sich zum Teil Jovialis. Die Hauptparodie liegt in der Tat Sands, die mit Recht als „zu freiheitlich" verworfen wird. Er ersticht in dem Stück eine Puppe:

„Wohlgestopft sind Wad' und Busen, statt des Herzens prangt der Titel,
Leck und fett gegriffen beim Verleiher, Menschenhaß und Reue.[1])
Hier den Kopf steift unerschrocken Junker Plump von Dippelskirchen,[2])
Statt der Wasserblas' im Magen, strotzt ihm Montfaucons Johanna.[3])

Die gleichzeitige Parodie auf Kotzebue, von dem die genannten Stücke sind, ist offenbar, politische und literarische Satire ist geschickt vermischt. Er wird als der Verderber des guten Geschmackes angesehen. Daneben tritt von Dichtern noch Heinrich von Kleist auf. Ihm wird im allgemeinen die Komödie gerecht, er wird gepriesen. Daneben muß er sich freilich wegen der Überschwänglichkeit seiner Personen manchen Hieb gefallen lassen. Er verkehrt und spricht mit den Auftretenden seiner Stücke, und in diesen Gesprächen fließt der Spott am meisten. Ähnlich verfährt auch Aristophanes, der seine Gegner in ihren eigenen Werken und Personen lächerlich macht. Freilich ein Feind in dem Sinne ist Rapp Kleist gegenüber nicht. Im Gegenteil, er läßt ihn zusammen mit Sand in den Himmel eingehen. Auch darin aber möchte ich einen dem Aristophanes abgelauschten Zug sehen. Jener spottete ebenfalls viel auch an Leuten herum, die er schätzte, und gibt ihnen dann zum Schluß ein gutes, versöhnendes Ende. So wird hier in Sand die burschenschaftliche Schwärmerei in ihren Auswüchsen parodiert, in der Richtung ist er Type; die Person Sands aber wird geehrt und in den Himmel aufgenommen. Sie wird von dem Verfasser gern gesehen. Darin ist die politische Parodie und Satire enthalten. Ferner steckt sie hinter der Person eines Dörring (wohl der bekannte Abenteurer Ferd. Jhs. Wit [1800—1863]) und der eines mir unbekannten Pitschaft. Auch in ihnen werden die Auswüchse eines Überpatriotismus, der in hohle Schwärmerei ausartet, getroffen. Darin offenbart sich ein recht aristophanischer Zug, daß die Hauptvertreter der zu bekämpfenden politischen Richtung vorgeführt werden, und diese in ihren Handlungen sich selbst dem Lächerlichen preisgeben. Neben der politischen Satire, die sich auch noch gegen

---

[1]) Sch. 5. Berlin 1789.

[2]) Pachter Feldkümmel von Tippelskirchen; Fastnachtsposse 5. Leipzig 1811.

[3]) Johanna von Montfaucon; Romantisches Gemälde aus dem 14. Jhrdt. 5. Leipzig 1800.

die Geheimorden richtet, in denen manch gekröntes Haupt zum Tode bestimmt worden ist (S. 20), kommt auch die literarische zu ihrem Recht.

Auch hier gemahnt mehreres an Aristophanes. Zunächst das Auftreten Kleists und dann das Eingreifen von Personen aus dessen Stücken in die Handlung. Ähnlich verfuhr Aristophanes mit den euripideischen Helden. So treten u. a. hier Kätchen, Thusnelde und Toni, mit welcher Kleist schließlich stirbt, auf, wobei Dichtung und Wahrheit geschickt gemischt erscheint. Auch sonst wird noch verschiedenfach auf Kleists Hauptwerke dramatischer und erzählender Art angespielt, wobei ebenfalls die Parallele zu dem Griechen nicht von der Hand zu weisen ist. Daneben wird gelegentlich auch den anstößigen religiösen Verhältnissen eins ausgewischt. Schillingsfürst werden als berechneter Frömmler und neuer Messias, die Sekte der stets eifrigen Pietisten im Himmel recht böswillig an den Pranger gestellt. Die Revue, die im Laufe dieser Betrachtung schon oft dem Aristophanes zugeschrieben worden ist, findet sich auch hier: Im Himmel der Seligen bekommen die beiden Glücklichen, die bleiben dürfen, Freiheits- und Kriegshelden wie Hektor, Hermann, Hannibal, Cäsar usw., Philosophen wie Kant, Fichte und sonstige große Männer und Dichter wie Jesus, Goethe, Schiller, Shakespeare, Mozart, Weber und auch S. 123:

„Aber im Gras, jetzt vom Rücken zu sehen
Die unzüchtige Grazie, er
Der Liebling aller, Aristophanes,“

zu erblicken. Was die Form anlangt, so ist der Grieche bisweilen gut nachgeahmt. Der geschickten Einleitung — Vorgesang der Wolken (nimbus), erster Zwischengesang der Wolken (stratus), zweiter Zwischengesang der Wolken (cumulus), dritter Zwischengesang der Wolken (lapsus) und Schlußgesang der Wolken (cirrus) — ist bereits gedacht. In der äußeren Form zeigt sich unbedingt die meiste Annäherung an den Griechen. An Wortungetümen, in denen Aristophanes seine Kunst so oft zeigte, finden sich auf S. 17 in „schlechtlauswenzelter“, „ketzerhaarbaukonstruktor“ schwache Annäherungen. Die Verbrennung des Hauses, in der alle untergehen müssen, um in eine andere bessere Welt zu kommen, ist vielleicht als wirksames Abschlußmotiv aus den „Wolken“ herübergenommen (in seiner ersten Konzeption

natürlich). Ausgesprochen muß hier werden, daß die rechte Freude dem Leser bei dem stark romantischen, nur ganz allgemein aristophanischen Stücke nicht aufkommt. Dazu ist es, wie schon eingangs betont, zu verworren und schwer verständlich. Unter den Nachahmungen des Aristophanes ist es, namentlich auch nach dem Willen des Verfassers, zu erwähnen; aber, wenn auch manch guter Zug nicht in Abrede gestellt werden soll, rechnet es keineswegs doch zu den erquicklichen Stücken. Wiederum scheint mir Rosenkranz in der Einleitung seiner Komödie das Rechte zu sagen: „Zu sehr ins Abenteuerliche hineinschwankend und das Spiel mit der Sprachkarrikierung zu sehr bis zum Unverständlichen getrieben, als daß sich ein allgemeineres Interesse hätte daran knüpfen können.“ Mit der Sprachkarrikierung ist die ebenfalls Aristophanes abgesehene Art, die zu verspottenden Personen in der von ihnen gebrauchten Sprache reden zu lassen, gemeint. Unter die besseren Aristophanesnachahmungen ist das Stück nicht zu rechnen.

3. Karl Stahl, König Kodrus.

Eine Mißgeburt der Zeit, Leipzig 1839. Der Dichter ist der verdienstvolle Verfasser der ersten Auflage des unentbehrlichen „Grundrisses“, Karl Goedeke. Jakob Grimm schreibt an Dahlmann über das Stück: „Liebster Dahlmann, ich kann es nicht lassen, Ihnen den Beginn einer Dichtung mitzuteilen, welche zu vollenden ich den jungen talentvollen Verfasser aufs Kräftigste ermuntere. Es ist Goedeke aus Celle, behalten Sie den Namen aber noch geheim; eine Sammlung seiner politischen Lieder, eben jetzt in der Schweiz gedruckt, gelangt ehstens in Ihre Hände. Ich wüßte keinen, der vielleicht Platens Verlust so schnell zu ersetzen vermöchte; das Gedicht hat sehr Ausgezeichnetes, bei welchem Urteil mich sicher nicht besticht, daß es so lebhaft für uns Partei nimmt.“

Der Prolog an die Brüder Grimm ist vom Januar 1839 datiert, das Stück selbst im Herbst 1838 geschrieben. Dieses gereimte Vorwort nimmt auf das Wohlwollen der Brüder Bezug und spricht davon, daß hier nur ein halbes Lied gebracht werden könne, da ein ganzes zu singen, „vor zagen Ohren nicht vergönnt war“.

„Das Wort zu hemmen finden zwar Gewaltge Macht,
Doch sind den Mut, der edle Worte reden heißt,
Den Mut zu brechen, sind sie doch nicht stark genug."

Angespielt wird, und deshalb ist die Komödie hier einzureihen, auf bekannte hannöversche Verhältnisse der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts und vor allem auf den berüchtigten Vorfall mit den Göttinger Sieben. Darauf ist das Stück aufgebaut; um jene zu verherrlichen und an der unbegreiflichen Regierung dieser Tage Kritik und Satire zu üben, ist es geschrieben. Freilich verfaßt, um nicht immer beim Leser Wohlgefallen hervorzurufen, im Gegenteil, man hätte dem begabten Gelehrten, der auch sehr hübsche Novellen (1841, 1842) verfaßt hat, mehr zugetraut. Bekanntlich war mit der Thronbesteigung der Königin Viktoria von England der hannöversche Regentenstuhl, der mit dem englischen seit 1714 durch Personalunion vereinigt war, erledigt, da das für Hannover geltende salische Gesetz die weibliche Erbfolge ausschloß. Der neue König Ernst August, der Bruder des verstorbenen Herrschers Wilhelms IV. von England, glaubte seine Regierung nicht besser beginnen zu können, als dadurch, daß er die jüngst (1833) gegebene Verfassung aufhob, weil sie ohne seine, des damaligen Thronerben, Zustimmung zustande gekommen wäre. Die dagegen öffentlich Berufung einlegenden sieben Göttinger Professoren (Gervinus, die beiden Grimm, Dahlmann, Ewald, Albrecht und Weber) enthob er ihres Amtes. Darauf wird namentlich S. 28f. angespielt:

„Hier ein Epigramm auf sieben Jedermann bekannte Herrn:
Während das deutsche Theater verarmt an tragischen Meistern,
Schritt die gewaltige Zeit selbst im Kothurne daher;
Wenn ein tragisches Leiden die Welt, die bewegte, erhoben,
Fühle sie nun, wie so hoch tragisches Leiden erhebt.
Doch Melpomene sprach zu der Schwester bewältigt, zu Clio:
Nimm von den Locken, o nimm, den ich verscherze, den Kranz!"

Auch das Folgende enthält Anspielungen auf die gemaßregelten Professoren.[1]) Und ebenfalls im Anfang, wo Timokrates beim Lesen des „Fürsten" von Machiavell verspottet wird, läßt sich die Satire auf den König des Landes deutlich zwischen den Zeilen lesen. Der verkommene Herrscher der Herakliden,

[1]) Vgl. für diese Verhältnisse Georg Kaufmann, Politische Geschichte Deutschlands im Neunzehnten Jahrhundert, Berlin 1900, 257ff.

„namenlos wie ein junger Autor“, hat manchen Zug von dem schwachen, energielosen Ernst August.

Die Handlung des Stückes ist schwer verständlich und ebenso schwer wiederzugeben. Der Grundgedanke ist die bekannte Sage vom König Kodrus, der sich für sein Vaterland auf Geheiß des Orakels opfert. Hier sind die Gegner die Herakliden und Athen, der namenlose König und Kodrus. Warum sie streiten, ist nicht recht klar; die Herakliden sind ohne zwingenden und ersichtlichen Grund raubend und sengend in Kodrus' Land eingefallen. Der König der Herakliden ist der Typus für einen gewalttätigen Regenten, der seine Untertanen eines kleinen Vergehens willen hängen läßt und meint, das Volk sei bloß seinetwegen da. Das Gegenteil ist Kodrus, der König von Athen. Dem liegt sein Volk am Herzen, er stirbt sogar für seine Untertanen.

Kühn, wie in seiner Zeit Aristophanes die ungerechten Machthaber angriff, tut dies hier Goedeke. Daneben zieht manche scharfe Satire gegen die Hofschranzen zu Felde, die als treue in Proteus, als ungetreue in Herakleon, treffend als „sein bedeutungsloser Begleiter“ im Personenverzeichnis aufgeführt, typische Vertreter finden. In dieser politischen Satire, die freilich nur dem Kundigen aufgeht, erinnert das warme, patriotische Gefühl an Aristophanes. Man merkt es aus jeder Zeile, daß der Verfasser seinem Volke helfen will, „die Mißgeburt der Zeit“ zu bekämpfen. Unmittelbare Entlehnungen lassen sich auch hier nicht feststellen. Neben der politischen Satire kommt namentlich auch die literarische zu ihrem Rechte.

„Tief sanken im Wert die Tragödien längst, wie die Staatsschuldscheine der Spanier,
Ja tiefer sogar, bald völlig erklärt bankrott sich der tragische Bettel.“

So beginnt die Rede des wackeren Proteus an die Zuschauer. Die ganze Parabase beklagt den Niedergang der dramatischen Kunst in der Gegenwart. Und hier folgt, abgesehen von der Nachahmung des Aristophanes, die schon in der Anwendung der Parabase selbst liegt, gleich eine weitere: Der bekannte Rückblick auf die Vorgänger, unter denen Goethe und Schiller hervorstrahlen, macht den Niedergang noch verständlicher. Auch sonst finden sich viel literarische Ausfälle auf Heine, Auersberg, Lenau, Pfizer, Kerner, Uhland, Pückler-Muskau, namentlich in den Szenen, in welchen die schielende, liebedurstige Eugenia auftritt und den ihr versagten Drang zu Milon im Vorlesen von zeitgenössischen Dichtungen zu stillen sucht. Auch die damals beliebten Mittwochsgesellschaften und

Salons werden verspottet. Die philosophische und soziale Satire ist mehr vernachlässigt, bisweilen spielt sie gegen Hegel und das Journalwesen einen Trumpf aus. In der VI. Szene, in der über die Erziehung der Mädchen und die Verflachung der Mode gespöttelt wird, wird am meisten Anlauf dazu genommen. Das alte Lied der Degeneration! Die Form ist mehr Platen als Aristophanes nachgebildet, echt romantisch bietet sich in gelungenem Spott der satirische Schluß an, bei dem sich alle umbringen. Dem damaligen Zeitgeschmack entsprach das Morden en masse auf der Bühne. Der Chor, der schon auf dem Personenverzeichnis als entbehrliche Nebenperson bezeichnet wird, fehlt fast ganz. Die schwachen Ansätze sind nicht aristophanisch. Wenn Rosenkranz von dem Stück überrascht wird und meint, er fände Platens Eleganz und Literaturkenntnis darin, so hat er Recht. Das Stück hat viel von dem versgewandten Grafen. Ob nicht dessen Verse zu Goedeke hinüberleiten:

„Vom König Kodrus will ich dir erzählen,
Der in den Tod ging, um sein Volk zu retten:
Deins muß sich deinethalb zu Tode quälen"?

(Das Reich der Geister 1832. Redlichausgabe Berlin (Hempel) I, 80.)

Selbstverständlich hat Goedeke auch Lessings Tadel des Cronegkschen „Kodrus" gekannt und kann auch dadurch auf den Stoff zur Einkleidung sowie Satire aufmerksam geworden sein.

Das Drama ist mehr bitter als witzig, darin hat Kurz Recht. Auch damit, daß es durch die mustergültige Behandlung der Form hervorsticht. In den Rahmen dieser Abhandlung gehört es, weil es neben Platenscher Eleganz doch manchen Zug zeigt, der auf den großen Griechen weist.

4. Die Wände von Otto Seemann und Albert Dulk.

Heinrich Kurz nennt unter aristophanischen Komödien auch diesen 1848 in Königsberg erschienenen Einakter. In eine gewisse bestimmte Zeit der Geschichte unseres Volkes versetzt die politische Komödie eigentlich nicht. Es ist im allgemeinen eine Persiflage des deutschen Michels, der sich jeder Zeit so oder ähnlich in gleichen Verhältnissen benehmen könnte. Am deutlichsten aber findet der Kenner Anspielungen auf die sturmbewegte Achtundvierzigerzeit, worauf das Erscheinungsjahr und der Name Dulk ja genügend deuten. Das ganze Stück ist rein allegorisch und kommt so Aristophanes, von dessen Art es sonst offen-

bar auch noch Bezüge hat, am nächsten. Der Titel ist nach der Eigentümlichkeit des Griechen von dem eigenartigen, auftretenden Chor der Wände genommen.

Hans Volk wird von seinem Verwalter Theodor, den Doktoren Censur und Polisëi und dem Gewissensrat Kriechel mit seinem Helfershelfer, dem Chirurgus Gensedarm, unterjocht. Man redet ihm ein, er sei schwer krank und dürfe nicht unter Menschen, deshalb hält man ihn „in einem Zimmer mit Steinwänden", in einem Krankenhaus, gefangen. Kurieren will man ihn dadurch, daß man ihn und um ihn nichts reden läßt. (Man achte auf die für die damalige Zeit scharfe Satire.) In Verkehr kommt er nur mit seinen Peinigern. Aber seine gute Natur und die Unterstützung seines Getreuen, des Volksfreundes Aufrecht, machen ihn frei und mit Hilfe der Verwaltung wird er in Zukunft seine Untertanen regieren.

Die ausgiebige Benutzung von allegorischen Personen — es treten mit Ausnahme des Dieners nur solche auf — zeigt, daß die beiden Verfasser diese aristophanischen Hilfsmittel nicht ohne Geschick aufgegriffen haben. Besonders erinnert die Person des Hans Volk sehr an die gleichnamige (Demos) aus den ‚Rittern'. Freilich ist hier nicht wie bei dem griechischen Dichter die Satire die Hauptsache, es scheint die Bitterkeit zu überwiegen. Aufführbar ist die Komödie schon wegen des eigentümlichen Chors der Wände nur sehr schwer. Darin unterscheidet sie sich von Aristophanes, der alle seine Werke zunächst nur zur Aufführung schrieb. Ihm nahe aber kommt das Stück einmal mit dem Umstand, daß ein Chor überhaupt auftritt und dann, daß er eine ziemlich wichtige Rolle spielt. Er greift in die Handlung ein und nimmt in allem auf den Helden Bezug. Der Verfasser der Chorlieder scheint des Unterschiedes der Sprache wegen ein anderer wie der der Prosateile zu sein, schon das Titelblatt weist ja zwei Autoren auf. Sonst lassen sich Bezüge zu Aristophanes innerhalb der Komödie nicht aufweisen. Aber die Kühnheit, in einer Zeit, wie es die 1848 er war, so zu schreiben, läßt die Parallele zu dem kecken Wagemut des athenischen Komödiendichters zu. Von ihm scheint auch die typische Personenbenennung entlehnt.

5. Karl Heinrich, Die Kaiserwahl zu Frankfurt.

Komödie in drei Akten II. durchgesehene mit einem Vorwort vermehrte Auflage, Kiel, Karl Schröder u. Co. 1850. Schon der Titel sagt, worum es sich hier handelt. Wenn der Erfolg

eines Stückes für dessen Güte sprechen kann, so muß das vorliegende ein gutes sein. Die zweite Auflage erschien kurze Zeit nach der ersten (1842), und das Vorwort spricht von der guten Aufnahme, die das Stück allerorten gefunden habe, ja ein Hamburger Korrespondent habe den Verfasser einen „deutschen Aristophanes“ genannt. Der Wortlaut der zweiten Auflage des Stückes ist gemildert, „damit es nicht den Blick beleidigte, und doch dem Kleinen hülfe zu der Frauengunst.“ Für meine Zwecke genügt der zweite Druck vollkommen, da an der Art des Werkes nichts geändert erscheint.

Nur kurz braucht an die Zeitverhältnisse erinnert zu werden: Es sind namentlich die Tage der ‚verfassungsgebenden Nationalversammlung‘ (vom 18. Mai 1848 ab), die unter dem Vorsitz Heinrichs von Gagern in Frankfurt am Main in der Paulskirche tagte. Gelegentlich der Beratung der neuen Reichsverfassung spaltete sich im Laufe der Verhandlungen das Parlament in eine kleindeutsche (erbkaiserliche) Partei mit Gagern, Arndt, Dahlmann an der Spitze, die unter Ausschluß Österreichs einen festgeschlossenen Bundesstaat unter der Führung Preußens erstrebten. Die Großdeutschen (Welcker) wollten einen lockeren Verband mit Einschluß Österreichs. Und natürlich stand daneben eine äußerste radikale Linke; als ihre Führer wünschten Karl Vogt und Arnold Ruge die Republik, freilich auf dem Boden einer Gesellschaft, die nichts gemeinsam haben sollte mit der, welche Karl Marx erhoffte, der eben in jenen Zeiten seinen Schlachtruf zu erheben begann. Der März 1849 brachte dann die Einigung und die Wahl Friedrich Wilhelms IV. zum Erbkaiser, die der Preußenkönig bekanntlich ablehnte. Daneben spielt die holsteinische Frage in dem Stück eine Rolle: Friedrich VII. verletzt die Schleswigholsteiner in ihrem alten verbrieften Recht „Up ewig ungedeelt“, diese wenden sich an den Bundestag und den Preußenkönig um Hilfe, der sie bringt, aber den Mächten England und Rußland weichen muß. Dänemark triumphiert nicht nur jetzt (Malmö 1848), sondern auch in der Folgezeit.

Der Chor der aristophanischen Komödie ist im Chor der österreichischgesinnten schwarzgelben Kanarienvögel gut nachgeahmt und sorgt, daß dieses Grundelement des Griechen nicht fehlt. Der Bezug zu dem Vögelchor des Aristophanes ist offen-

bar, wenn auch die Gestaltung durch ein verbreitetes, zeitgenössisches Spottbild beeinflußt sein kann, das als ‚Reichskanarienvogel‘ den als Vielredner berüchtigten Abgeordneten Rößler aus Oels bezeichnete.

Die Parodie selbst richtet sich hauptsächlich auf die Verhandlungen des Parlamentes[1]) und gegen die verunglückte Idee und Wahl eines Erbkaisers, mit der Karl Heinrich, unter dem sich der auch als Verfasser des Heldenliedes ‚Sedan‘ bekannte Karl Heinrich Keck verbirgt, noch sonst manch guten Witz und Scherz verbindet.

Gleich der erste Akt zeigt, daß der radikale ‚Vogt der Linken‘ gezwungen wird, erbkaiserlich zu stimmen, und so geht die Wahl des Königs von Preußen auch durch. Zu dem Zwecke haben sich Linke und Zentrum, Vogt und Wassermann, ja jener in besonders feierlicher Toilette — Handschuhe und umgewendete Manschetten — verbunden, und beide machen einen Pakt, aus dem sie etwas für sich herauszuschlagen hoffen, wenn erst der Erbkaiser am Ruder sein wird. Das Motiv mit dem Blutzeichnen ist ebenso alt wie bekannt. Hier soll es eine gewisse feierliche, gewiß auch lächerliche Stimmung verbreiten. Die beiden wählen dann einen Diktator, dessen Meinung für alle geltend und bindend ist. Ob darin nicht eine Satire auf die Meinung des einen Parteiführers, der alle leitet, steckt? Die Parabase wird in Platenscher Manier, der auch sonst bei dem Stück zu Gevatter gestanden hat, von dem Bader der Linken, der eben seinem neuen Bundesgenossen vom Zentrum zur Ader gelassen hat, gehalten. In den glatten formschönen Versen entschuldigt sich der Verfasser, bittet um Nachsicht — und Beifall. Man merkt das Plaudite aus der Schule des Aristophanes. Er sei noch jung und habe einen so großen Stoff zu behandeln sich vorgenommen. Das Folgende wird zum Beweise des, wie sehr die Parallele zu Aristophanes geplant ist, zitiert:

„Also wirkt in Hellas einstmals, als im reichsten Flor es stand,
Jener Lustspieldichter, dessen kunstgeweihte Meisterhand
Uns für alle Zeiten gültig eine Schönheitslinie zog,
Die auch unser Dichter einhielt, freilich oft ein wenig bog."

Der Stoff sei eben zu groß, aber Tadel verdiene der Verfasser darum nicht, denn das Thema habe sich stets als zahm erwiesen.

„Denn seitdem der Witz des Griechen Kleon vor die Geißel rief,
Dehnt sich mehr und mehr das Strombett unsers Werden breit und tief.
Jener durfte sich beschränken auf Athenäs kleinen Raum,
Doch das Leben unsres Staates fasset Deutschlands Weite kaum.
Träger von Athens Geschicken war nur eine kleine Schar
Kräftiger Geister, deren Wirken aller Welt lag offenbar.

---

[1]) Es ist lehrreich, die ernste Darstellung der Nationalversammlung in Jordans „Demiurgos“ mit ihrer satirischen Schilderung in Heinrichs Komödie zu vergleichen.

Aber Deutschlands Wohl und Wehe lenket eine Legion
Kleiner Staatentausendkünstler, daß nur hier und dort ein Thron
In den vielverschlungnen Faden bildet einen Knotenpunkt
Von des Diplomatenwirrwarrs Hirngespinsten überprunkt."

Der zweite Akt führt nach Berlin und dort die Kanarienvögel vor, die natürlich als Österreichs Freunde auf Deutschlands Einigung unter Preußens Führung wettern. Der Minister Urian und Danneboom unterhalten sich über die unglücklichen Verhältnisse Österreichs, von der Unzuverlässigkeit des Heeres; die roten Demokraten müsse man aus den Gefängnissen ziehen, meinen sie, die würden schon Ruhe schaffen. Auch mit Holstein müsse kurz verfahren werden, denn das hätte nur den „Volkssouveränitätserbkaiserkohl" in Frankfurt am Main gekocht. Sie hoffen, der Kaiser werde nicht annehmen, und der Chor verrät die ungeschminkte Absicht, die ganze Sache zu hintertreiben. (Man beachte die Art, wie der Chor hier in die Handlung fördernd eingreift, wie es auch bei Aristophanes so oft vor sich geht.) Urian hat die Stiefel der Gesandtschaft an den König mit Fischtran einreiben lassen, was der Herrscher absolut nicht riechen kann, und der Chor soll den Abgesandten obendrein das Schnupftuch aus der Tasche ziehn. Die ganze Scene ist durchaus originell und komisch und würde einem Aristophanes Ehre gemacht haben. Auch das obscöne Element, mit dem der Grieche nicht spart, tritt hier in den Vordergrund: Als nämlich die Abgesandten auftreten, rät der Chorführer ihnen, für alle Fälle erst noch einmal das Wasser abzuschlagen, und während jene es tun, wird ihnen das Sacktuch gestohlen. — Die Zeit, in der sie ihre Mission verrichten, wird mit Zukunftsplänen und Ministerbesetzungen durch Wassermann und Vogt ausgefüllt. Sehr witzig und satirisch ist des Letzteren Plan über Kultus, Erziehung des Einzelnen und des Volkes, gleichzeitig sehr wichtig für die soziale Satire neben der politischen.

Aber mit „feierlich zur Erde gesenkten langen Nasen" kommt die Gesandtschaft zurück, und Urian klagt über ihre Verunglückung. Der Dichter selbst spricht die Parabase: Im II. Akte sei ein Bild davon gegeben, wie man in deutschen Landen regiere. Aber die unbedingte Wahrheit sei hier nicht gesagt, vor allem nicht in Bezug auf die Angelegenheit in Schleswig-Holstein berichtet. Berlin sei schuld, daß dort so viel Blut geflossen sei. Man habe das lange vorausgesehen, habe aber nichts zur Abwehr getan.

Der III. Akt führt wieder nach Frankfurt vor die Paulskirche und bringt die scharfe, satirische Lösung des Stückes. Schon der alte Geheimrat, der sich über Parlament und Wahl so mißfällig ausspricht, will einen Kaiser wie weiland Barbarossa haben. Ein Spruch Justins verkündet nun — womit auch das bei Aristophanes so oft benutzte Orakelmotiv hier Verwendung findet —:

„Wenn Schwarzgelb Schwarzweiß zwar nicht in offenem Kampfe,
(Denn bei Krähen zerhackt nicht eine der andern die Augen),
Aber mit listigen Ränken besiegt, dann nahet sich Deutschland
Rettung zumeist, sie steiget empor aus felsigen Schachten."

Die Handlung selbst wird nun immer folgerichtiger und entfernt sich immer mehr von den Situationsbildern eines Aristophanes. Wassermann erklärt, ihn hätten die Vögel bei seiner Reise von Berlin hierher verlassen und wären über den Kyffhäuser geflogen. Andeutend meint er:

„Möglich also, daß am Kyffhaus Wunderbares ist geschehen".

Hiermit beginnt die trefflich charakterisierte politisch-soziale Satire auf das deutsche Volk. Der Chorführer erzählt: Die Vögel seien auf eine Menge schwarzweißer Vögel, die den Gipfel des Kyffhäuser hüteten, gestoßen. Diese hätten die Füße in ein Gefäß mit blutigroter Flüssigkeit getunkt und wären damit über Papier gehüpft. Mit der Parole „Metternich" habe man Eintritt in den Kreis erhalten, und nun hätten die Schwarzgelben es erfahren, daß jene nur Menschenblut in Bürgerkrieg vergossen genießen dürften, wovon das mysteriöse Gefäß enthalte, daß sie ein solides Tageblatt, die Kreuzzeitung (die bekanntlich in jenen Tagen entstand), redigierten, „um darin durch kecke Lügen, Fürstenspeichelleckerei, Aufhetzereien usw. alles Volk zu wildem Haß zu stacheln." Auf die Kunde, daß in Baden Aufstand sei,[1] seien sie alle nach Bürgerblut gierig auf und davon geflogen, sogar die Wachen, die man zurückgelassen, seien dahin fahnenflüchtig geworden. Der Geheimrat macht, als der Chorführer schweigt, darauf aufmerksam, daß nun der Spruch Justins erfüllt sei. (Denn Krähen und Kanarienvögel, hat man schon vorher festgestellt, sind dasselbe.) Der Chorführer erzählt nun weiter und fügt zu der vorigen Satire nun die stärkste: Auch Kaiser Rotbart hätten sie im Kyffhäuser gesehen und gesprochen; und der hätte gesagt, er sei erlöst, die verfluchten Pfaffen, die ihn bisher festgehalten hätten, (mit Bezug auf die den Berg hütenden Vögel) seien endlich entwichen, aber trotzdem komme er nicht, ihm sei die Zeit zu „ledern".

„Geht, sagt in Frankfurt, vor der Hand erst möge man,
Mein Bild im Römer setzen auf den Kaiserthron,
Das würde mit der Reichsverfassung meinen Platz
Schon gut genug ausfüllen, bis Jahrhunderte
Der schwersten Drangsal aufgefrischt das deutsche Volk."

Dem beschließt man zu folgen, ja das Bild soll sogar das „suspensive Veto" durch einen Faden, der das Haupt schütteln und neigen läßt, ausführen können. Ein blinder Waisenknabe soll die Schnur bedienen. Zweimal kann das Bild verneinen, das dritte Mal wird es nicht mehr gefragt, „so weichen von der Verfassung wir kein Härchen ab".

„Chorführer:
„Wie aber? Erblich sollte ja der Kaiser sein".
Wassermann:
„Das ist das Bild auch. Sprechen sie nicht von erblichen
Gebrechen, wenn von den Vätern Dummheit einer erbt?
Und unsern Enkeln fällt das Bild als Erbe zu."

---

[1]) Juli 1849.

Auch dieser Witz atmet wie die ganze starke Parodie auf die damalige geplante Verfassung aristophanisches Leben.

Alles ist dafür, „Kaiser Rotbart im Bilde“ somit als Regent gewählt, Wassermann wird Ministerpräsident. Und mit einem Huldigungszuge schließt das gelungene Stück.

Schon aus dem Angeführten ist zu ersehen, daß hier viele Brücken zu Aristophanes hinüberführen. Auch der letztgenannte Huldigungszug scheint im Grunde auf den Griechen, und zwar auf das Ende von dessen „Plutus“, zurückzugehen.

Die Schlußparabase, die Treviran spricht, klagt über die zu Grabe getragene Hoffnung; alles hat sich so prächtig angelassen, die gute Saat aber ist nicht angegangen. Doch die Hoffnung besteht immer noch: Kern und Stern ist Preußen! Gagern war zu groß und zu rein für die Zeit, aber ein Vorbild für kommende Zeiten ist er unter allen Umständen gewesen. Der Drang, der die edelsten Geister erfüllt, ist eine gute Gewähr für die Zukunft. In diesem festen Vertrauen hat auch der Verfasser nur die Komödie geschrieben, die zu freudigem Blick in die Zukunft ermutigen soll.

Um gleich bei der Parabase zu bleiben, so hat diese in Form und in Anlage unbedingt aristophanisches Gepräge. Daß sie einer von den Mitspielenden spricht, ist Platen abgesehen. Bei dem Griechen wie bei Heinrich tritt die Persönlichkeit des Dichters ganz in den Vordergrund und sagt, ohne ein Blatt vor den Mund zu nehmen, dem Volke, was schlecht ist und was gebessert werden muß. Auch hier wird zwischen Bühne und Publikum vermittelt. Ebenso ist auch der Chor an Aristophanes geschult. Schon das Äußere mahnt, wie schon angedeutet, an ihn, Ansichten, Anlage und Sprache leihen von ihm. Auf die politische Satire, die an Kühnheit nichts zu wünschen übrig läßt, ist hinreichend hingewiesen. Daß außer den genannten Personen noch so manche politische Persönlichkeit den wohlverdienten Stüber erhält (z. B. Sperling[1]) bekommt das Portefeuille für Hirnverrückte), ist selbstverständlich. Der literarischen Welt wird nur gelegentlich und ganz wenig Erwähnung getan. Des Hiebes auf die „Kreuzzeitung“ ist bereits gedacht.

Einer Eigentümlichkeit des Aristophanes, der Wortungeheuer, ist besonders Genüge getan. So finden sich z. B.:

---

[1]) Wohl auf den Minister v. Schmerling zu beziehen. Man achte auf die gelungene aristophanische Namensänderung.

S. 11.
„von des linken Teils
hörtbravoklitschklatschdonnerbrausgewoge leicht
getragen, wie ein Klumpen im Wasser schwimmt“.
S. 13.
„unerbittliche lausgehirntrepanierende Logik“
S. 12.
„Verfassungsoctroyirungsvision“
S. 45.
„An ihrer Spitze schreitet ja der leibhaftige
Galleriephilistereselkinnbacksbändiger“
S. 51.
„Auf die Dorfschulmeistergagen, Kleriseisynodenbrei,
Professorenkonferenzennationaldeutschtümelei“
S. 57.
„Lumpenvolksgeschmeißschmutzfinkerei“
S. 59.
„Sie wollten unserm demokratischen
Omnipotensvolkssouveränitätsprinzip
abspenstig werden.“

Die Einwirkung des Griechen ist ganz klar. Daneben hat so manches gelungene Wortspiel Platz gefunden, z. B. S. 21 „verhegelhagelt“ wäre der rote Philosoph. Auf das Obscöne und Zotige ist schon gelegentlich des Wasserabschlagens der Abgeordneten hingewiesen. Als weitere Parallele ist die Verstopfung Karl Vogts und die Lösung durch die „Deutsche Zeitung“,[1]) womit gleichzeitig eine erneute Satire gegen die Tagesblätter verbunden ist, zu nennen. In der Form wird der Grieche mit mehr oder weniger Geschick nachzuahmen versucht.

Die Komödie ist unbedingt unter die gelungenen Aristophanesnachahmungen zu rechnen.

6. Adolf Glaßbrenner, Kaspar der Mensch.

Unter den „neun lustigen Komödien von Adolf Glaßbrenner“ erschien 1850 im Hamburger Verlagskomptoir als erste „Kaspar der Mensch“. Wir werden dem Verfasser, der auch unter dem Namen Brennglas schrieb, noch einmal begegnen.

Der Prolog der Komödie zeigt schon, auf welchem Standpunkt man sich dem Autor gegenüber stellen soll. Das Stück, sagt er dort selbst, ist dazu geschrieben, um das Publikum aufzuregen, es soll heulen, zischen, wüten.

---

[1]) Erschien seit 1. Juli 1847 im Verlage von Bassermann und K. Mathy.

„Denn der Autor, der tiefer noch als Aristophanes
zu stellen, jagt ablenkend von den lieben,
gewohnten Bahnen über wilde Berge,
Wildlachend in die Luft, in jene Luft
der sogenannten Freiheit, wo dir
Vornehmes Publikum der Atem ausgeht
Und ihm, dem Dichter selbst, die Kraft gebricht,
Zur Höhe der höchst schätzenswerten Frau
Birchpfeiffer aufzuschwingen sich, wie die
des neuen Lust- und Volksspiels grause Leere
an Inhalt, Poesie, Humor und Geist
Durch bierkneipwitz'ge, knüppelrhythmische
Wortspielerhabene Couplets zu decken."

Das Grundmotiv des Dichters, das ihn zur Komödie treibt, ist also, seine Zuhörer eher wild — als schlafen zu machen. Schon in diesem Prologe finden wir verschiedene Züge, die alte aristophanische Bekannte sind, vor. Zunächst die Willkür, mit der verfahren wird, dann die Absicht, auf das Volk bessernd zu wirken, es zur Teilnahme zu zwingen, ferner, daß schon hier die Satire einsetzt und sie an naheliegenden Personen erläutert wird. Auch der Umstand, der Autor selbst

„zerreißt das Traumgespinst der Poesie,
Steckt seine Narrenfratze durch und glotzt
Umher und grinst",

spricht für aristophanischen Geist. In der Parabase und auch sonst greift der Grieche so tätig in die Handlung ein. Der Spott selbst sitzt hier zu Gericht. Die Form des Prologes erinnert mehr an Hans Sachs als an Aristophanes. Daneben aber wendet Glaßbrenner wie der Grieche gern moderne Schlagwörter an, so S. VI, da hört, sozusagen „Allens auf". Die komischen Worte: „bierkneipwitzige, knüppelrhythmische und wortspielerhabene" lassen der beliebten aristophanischen Wortuntiere und Häufung der Beiwörter gedenken. S. VII wird die Gothaische Freiheitsbewegung parodiert, damit der erste Schritt zur politischen Satire gemacht. Nach diesem Prologe folgt die eigentliche „lustige Komödie".

Der erste Akt beginnt mit einer Parodie des Anfanges des I. Aufzuges des Goetheschen „Faust", den der Verfasser dieser Verballhornung in Ton, Inhalt und Einteilung nachahmt. Der Monolog Kaspars geht hier gegen alles Bestehende, das nichts taugt. Der Pudel wird durch Nennung des Wortes „Revolution", nicht auf dem Wege, der aus Goethe bekannt ist, zum Teufel. Dann erzählt der Höllenfürst, warum er gekommen. Ein Adler

hat ihm den Auftrag erteilt, alle Demokraten in Deutschland in die Hölle zu holen. Aber nur dann kann er das Werk vollbringen, wenn jene aus freien Stücken, also ohne sein Zutun, nach dem Pfaffenhimmel ringen. Dazu sie zu bringen, soll ihm Kaspar helfen. Doch dieser winkt ab und läßt den Teufel, der hier nicht durch das Pentagramm, sondern mit gelungenem Witz von einem an der Wand hängenden Bild Robert Blums gehalten wird, durch eintretende Demagogen windelweichschlagen. Da stürzt das bannende Bild plötzlich herab, der Teufel entweicht und verhaftet sie sofort zurückkommend in der Maske eines Polizisten. Damit schließt der tolle Akt.

Die Hauptsache darin ist die Parodie des „Faust", die so weit geht, daß sogar der Engelchor in dem Stück in Wirkung tritt. Freilich ist die ganze Persiflage so gehalten, daß nur der äußere Rahmen aus Goethe übernommen wird, das andere sich gegen Demagogie usw. richtet, also politischen Charakter trägt. Aristophanisch ist die Benutzung von bekannten Personen und Literaturwerken, um die Satire zu erhöhen. Sonst werden sich schwer Bezüge zu dem Griechen finden lassen. Der Chor fehlt, der Ansatz mit den Engeln ist goethisch. Die folgende Parabase kann in mancher Hinsicht mit mehr Berechtigung als aristophanisch gerühmt werden. Sie spricht erst das Lob der Demokratie (für die in dem Stück überhaupt eingetreten wird) aus, dann vermittelt sie das Verständnis mit dem Folgenden, wozu ja die Parabase bei Aristophanes auch bisweilen dient: Im Orient fehlt eine Volkspartei, die will Kaspar schaffen, deshalb reist er hin, als er seiner Bande glücklich frei geworden ist. Die starke Parodie des Glaubensbekenntnisses auf S. 6 erinnert an die derbe Art des Griechen, der auch an den Auswüchsen der Religion Spott übte, oder ihre Formen und Einrichtungen benutzte, um seinen Witz wirksamer zu machen. So wird hier in Glaubensbekenntnisform die Regierungsweise der Jahre bespöttelt:

„beoktroyiert das janze Jahr 1849 durch, un wieder beoktroyiert un noch en Bisken beoktroyiert, un endlich 1850 aufrichtig konschitutionell-verschworener, in drei Klassen jeteilter, schwarzweißer Urwähler mit de Aussicht uf eine Pairskammer un auf einiges Deutschland in Erfurt jeworden."

Auch auf die mögliche Beeinflussung von Aristophanes bei der Einführung der Mundart ist hinzuweisen. Das Wortspiel wird S. 7 angewendet, „du ultramontaner und ultramundaner Fuchs!" Überhaupt findet sich unter den Schimpfwörtern auf S. 7 manche ergötzliche und gelungene Wortbildung, die in ihrer neugeschaffenen Größe und Unart an Aristophanes

erinnert: Z. B. „menschenbluttriefendes, bepurpurtes Neidjespenst, Sündenrechnungsträger der Menschheit, fernjewünschter Gottseibeiuns, du Schutzmann der Seelenverkäufer, Affen- und Pfaffenschatten Gottes“ und dergleichen mehr, womit immer der Teufel gemeint ist. Besonders gelungen ist „Du haßender Hundeblaff in der Musik der Sphären“. Die S. 11 hat in „Poten-Taten-Dämon-Dämelack“ ein ebenso gelungenes Wortspiel wie Wortuntier. Auch die „länderfressenden Soldaten“ und damit die Soldatenpolitik der Zeit erhalten auf S. 11 einen Hieb. Damit wäre der erste Akt erschöpft.

Der zweite führt an den in der letzten Parabase angekündigten Hof des Harunalmeyer. Dessen Tochter ist krank. Wer sie heilt, soll Großvezier werden, läßt der Sultan im ganzen Lande ausschreien. Das ist für Kaspar die erwünschte Gelegenheit, um an den Hof zu kommen. Er gibt sich für einen berühmten Arzt des Abendlandes aus und heilt die Tochter. Nun allmächtig geworden beginnt er, wie er sich vorgenommen, seine Wühlarbeit.

Der ganze Akt zeigt mehr opernhaftes Gepräge, wie klar aus Ballett und Arien hervorgeht. Überhaupt erstreckt sich die Anlehnung an Aristophanes von jetzt an mehr auf einzelne Züge. Das Motiv der Krankheit und was daran ist, scheint mir mit Versetzung des Nötigen aus Tiecks „Zerbino“ genommen zu sein. Dort ist der Sohn, hier die Tochter schwer an Hypochondrie erkrankt. Frei von Zügen, die auf den Griechen gehen, ist auch dieser Akt, wie schon angedeutet, nicht. Die Parodie auf Demokraten und den Staat ist auch hier durchgeführt. S. 30 steht beispielsweise, man hasse, verfolge und töte die Demokraten so lange, bis der kranke Staat dadurch geheilt worden sei. Auch von der Anwendung fremder Zitate, ein Zug, der bei Aristophanes eine große Rolle spielt, wird in dem Stücke viel Gebrauch gemacht: S. 36 steht die parodistische Umdichtung des Czarenliedes aus Albert Lortzings bekannter Oper „Czar und Zimmermann“ [1]) und die Parodie auf das alte Studentenlied „'s gibt kein schöner Leben“ bringt der Chor der Reformer. Die Chöre sind rein operettenhaft und haben nichts Aristophanisches. Die Parabase wird vom Teufel gesprochen mit dem Inhalt: So kann es nicht bleiben. Sie ist allgemein gehalten. Als Wortungetüme, woran sich am meisten die Beeinflussung von Aristo-

[1]) hrsgbn. von C. F. Wittmann, Leipzig. Reclam Nr. 2549, S. 83.

phanes in diesem Akt zeigt, ergeben sich S. 23 das zahme „lippenweisheitssprudelnd“, S. 36 „dick-stolz-geldsack-plumpe Wucherer, flohhüpfbissige Kammerherrchen und das fast klassische[1]) Beispiel S. 37:

„Katzenpfot-weich-schleich-geheimvogelgiere Polizisten,
Pudel-winsel-schwanz-kriech-mucker-speichelleckge Pietisten,
Treuhundsmurrknurr-gutrufsboßig-zahnloskeifig-
knochenleiber-klapprig-abgebuhlte-betfromm-hof-
quatsch-kaffeklatschge Weiber“
und ebenda „Polizei-Kanonen-Raubstaat“.

Der III. Akt schildert dann das Siegen des erfolgreichen Wühlens Demos', Germanikus' Kaspars. Der personifizierende Bezug zu dem Demos der „Ritter“ liegt wohl auf der Hand. Schon oft ist gerade diese aristophanische Person in den Nachahmungen entgegengetreten, leicht erklärlich, da diese allegorische Figur die populärste und am leichtesten verständliche des Griechen ist. Das Volk wird durch einen Pilger, der sich aber als der verkappte Böse entpuppt, zur Monarchie zurückgeführt. Mit der Himmel- d. h. Emporfahrt des Teufels und Kaspars schließt das Stück.

In diesem Aufzug ist die politische Satire am deutlichsten. Hinter den Bassermännern, die S. 54 die Stadt bedrohen,[2]) scheinen die Anhänger Bassermanns, der in jener Zeit viel von sich reden machte, und der auch schon in der vorigen Komödie eine große Rolle spielte, versteckt. Auf jenen und andere große Politiker der Zeit wird Bezug genommen, wie auf Dahlmann, Manteuffel, Heynau, Windischgrätz, Metternich, Gerlach u. a., und dadurch die Satire erhöht. Alle die genannten Staatsmänner sind Personen, die in dem Frankfurter Bundestag eine Rolle gespielt haben. Auch auf andere ereignisreiche Vorgänge der gegenwärtigen und früheren Zeit finden sich Bezüge. Darin zeigt sich aristophanisches Blut, wenn von einer unmittelbaren Entlehnung in dem Akte auch nicht die Rede sein kann. Bei Aristophanes gab es auch keine Komödie, in der nicht das augenblicklich Aktuelle seine Wiedergabe gefunden hätte. Den

[1]) Ein sehr in die Augen fallendes Beispiel für die Wirksamkeit der Wortungeheuer nach aristophanischer Art bietet an mehreren Stellen die lustige Posse G. Raeders „Robert und Bertram“, die freilich sonst durchaus nichts von dem Griechen hat; Leipzig. Reclam Nr. 3915, S. 27, 38 beispielsweise.

[2]) Der Ausdruck „Bassermansche Gestalten“ ist dauernd, (erwähnt von Bassermann am 18. November 1848 im Frankfurter Parlament) die Bezeichnung der Hülle à la Bassermann wenigstens zeitweise in den allgemeinen Sprachgebrauch übergegangen.

Aktschluß durch die Luftreise aus Aristophanes' „Wolken" herholen zu wollen, dürfte gesucht sein, er kann auch aus Hoffmanns „Mondzüglern" genommen sein.

Kurz urteilt über die Komödie, daß sie voll Humor, aber voll Bitterkeit gegen die Reaktion sei. Das Urteil ist richtig, sagt aber wenig. Aristophanische Einflüsse werden sich nicht leugnen lassen. Ob es Glaßbrenner ernst gewesen ist, was er im Prologe sagt, er müsse unter Aristophanes gestellt werden, lasse ich dahingestellt. Ich meine, ohne ihn als Nachahmer zu überschätzen, doch dahin urteilen zu müssen, daß er es ganz geschickt verstanden hat, den und jenen Zug des athenischen Spötters sich anzueignen und für seine Zwecke sich fruchtbar zu machen. — Im Vorbeigehen soll auch des „Scherzspieles in zwei Akten", des

7. Teut[1]) von Robert Hamerling.

gedacht werden. Es ist im Jahre 1872, also kurz nach dem Einigungskampfe auf Frankreichs Fluren geschrieben. Auch der Bruderkrieg mit Österreich war noch in frischer Erinnerung. In diese Verhältnisse versetzt das Stück. Es schildert die Zerrissenheit der deutschen Stämme (was für 1870 freilich nicht mehr zutrifft), die sich über Kleinigkeiten aufregen und darüber das Schöne und Gute, Erhabene nnd Große vergessen. Vom Inhalt sei nur gesagt: es ist eine treffliche und gelungene Satire auf die deutschen Stämme, die durch Sprache und Eigenheiten trefflich wiedergegeben werden. Typen sind es nach des Dichters eigenem Ausspruch, und von hier geht ein Weg zu Aristophanes:

> „Verhüte Gott nur eins: daß einen Tropf
> es gibt im deutschen Land, der deutelnd meint,
> Daß hinter einem Helden Leute stecken —
> Daß Hermann Hinz und Varus Kunz bedeutet.
> Das wär im Bild mir ein verwünschter Klecks!
> Nur Typen brauch ich, Rassen— „Leute" nicht!"

Diese Typen finden sich in Teut, der nur mit einem Zaunpfahl erweckt werden kann, Hermann, der zum Pantoffelhelden

---

[1]) Werke hsgbn. von M. Rabenlechner, Hamburg 1900, 2. Bd. — vgl. P. Bessons schon oben genannten Aufsatz in Revue de l'enseignement 1906 (Heft 1—6 inkl.), S. 245.

wurde, Thusnelda, „die für feine römische Bildung schwärmt“, dem Großbauer Bundestag, dem Bauer Kleinstaat, kurz in fast allen auftretenden Handelnden. Noch eine andere Aristophanes-entlehnung zeigt sich in obiger Aufzählung: Die Verwendung von allegorischen Personen. Als strenge Nachahmung des Griechen ist das Stück nicht anzureden, Bezüge weist es zwar auf. Der Dichter selbst gibt in dem Vorwort einen Fingerzeig für die Auffassung:

„Mit einem Wort, es ward gewagt, gewagt
Was Langer, Berg und Costa nicht gewagt,
Nur Tieck und Platen — Aristophanesse
Des deutschen Musenbergs.“

An den beiden Letztgenannten ist das Stück zu messen, mehr noch an Tieck wie an Platen. Manche Bezüge zu dem Griechen sind schon zugegeben, im allgemeinen aber ist der Sprung zu ihm von den griechischen Komödien ein weiter.

S. 9. Graf A. F. von Schack, der Kaiserbote und Cancan.[1])

Beide Komödien des kunstsinnigen und formschönen Grafen erschienen im Jahre 1872. Das erste Stück aber ist viel früher entstanden. Der Dichter hat selbst in einem Nachwort über jedes Stück Aufschluß gegeben:

„Zwischen den beiden politischen Komödien liegt der Abfassung wie dem Inhalte nach eine Reihe von Jahren.“

Das Folgende sei vorläufig übergangen.

„Den ‚Kaiserboten‘ schrieb ich schon im Spätherbst 1850 nach dem Untergange der letzten Hoffnungen für deutsche Einheit, die sich an die Bewegungen des Jahres 1848 geknüpft hatten. Derselbe ward damals nur einigen Freunden des Verfassers mitgeteilt und in vertrauten Kreisen vorgelesen.“

Dann meint Schack, es werde wohl nicht zu befürchten sein, daß diese Komödien wie viele andere bald vergessen werden würden, dazu seien die Ereignisse der damaligen Zeit noch zu frisch in Erinnerung, und zudem greife dieses Stück in verschiedenen Punkten — die erfüllte Prophezeiung am Schluß beispielsweise — in die Gegenwart ein.

„Denn die Deutschen aller Parteien mit kaum nennenswerten Ausnahmen haben im letzten Kriege gesühnt, was sie früher gefehlt haben mögen.“

---

[1]) Ges. Werke des Grafen Adolf Friedrich von Schack, 6 Bde., Stuttgart, Cotta 1883. Obige Stücke sind im VI. Bd.

Damit ist ein Teil des Inhaltes der ersten Komödie gegeben. Sie versetzt uns in dieselbe Sphäre wie Heinrichs „Kaiserwahl“, die übrigens Schack in mancher Hinsicht geholfen haben mag: Die Zeit des Frankfurter Parlamentes, der Hoffnung und des Fehlschlagens, ein Reich und einen Erbkaiser zu erhalten. Im Nachwort sagt der Graf für seine beiden Komödien aus, das unsterblichc Vorbild des satirischen Lustspiels, Aristophanes, habe ihn zu den vorliegenden Komödien begeistert, „die freilich der Form wie dem Inhalte nach vielfach von ihrem Muster abweichen“. Dann spricht er von solchen Lustspielen, die einer spannenden Handlung entbehren und der Aufführbarkeit fern stehen und kommt zu dem Schluß, seine Stücke seien „Buchdramen“. Darin steht er freilich einem Aristophanes fern, dessen Stücke überall eher, denn unter diese Gattung von Werken unterzubringen sind. „Einer spannenden Handlung entbehren“, wurde oben gesagt. Zu derartigen Werken gehört auch der „Kaiserbote“.

Es sind lose (z. T. wenigstens) zusammenhängende Szenen, eine Art Revue, wie sie Aristophanes bevorzugt, in dem Rahmen der Kyffhäusersage. Das Wirtshaus „Zum Kyffhäuser“ mit den Wirtsleuten Armin und Thusnelda (die Namen sind auch schon aus Hamerlings „Teut“ bekannt) eröffnen das Stück. In diesem Gasthause tagt nachher die Volksvertretung, die den Erbkaiser wählt, der mit Kanonenschüssen und Glockengeläut begrüßt wird. Freilich wird auch der nicht Kaiser, da er der Geschichte entsprechend die Wahl ablehnt. Die Gesandtschaft zieht mit langer Nase ab, eine Szene, die in vielem an den entsprechenden Auftritt in der „Kaiserwahl“ erinnert. Da hinein spielt die bekannte Sage von Barbarossa und den Raben, die auch durch die Dichtungen eines Rückert, Hoffmann von Fallersleben, Ernst Moritz Arndt und Geibel im Volke lebt. Das Innere des sagenumwobenen, grünen Kyffhäusers wird in zwei Apotheosen vorgeführt, in dem Barbablanca wie alle hundert Jahre so auch jetzt wieder Klaus als „Kaiserboten“ ausschickt, damit er Kunde heimbringe, wie es in Deutschland stehe. Das geschieht, er reist durch die Lande, wobei ihm Tyll, ein Deutschamerikaner, zur Seite steht; er ist ausdrücklich herübergekommen, um die Raben, die um den Berg krächzen, zu töten. Dadurch hofft er den Kaiser frei zu machen und ihn aus dem Schlafe zu wecken. Dann werde „der alte Rotbart“ handeln! Klaus kehrt schließlich zurück, aber seine Kunde ist wieder:

„Strecke, hochgewaltger Kaiser, strecke neu zum Schlaf dich hin.“

Deutschland ist noch nicht reif für einen einigenden Herrscher. Mit einem prophetischen Ausblick auf einen rettenden Hohenzoller schließt das wirkungsvolle Stück. Es klappt etwas nach, daß nun noch die Nebenhandlung zu Ende geführt wird.

Schack sagte im Vorwort selbst, daß seine Stücke keine strengen Aristophanesnachahmungen wären, daß sie vielmehr nur zum größeren Teil in dem Sinne jenes großen Griechen geschrieben wären. Als solche stellen sie sich dem Beurteiler leichter entgegen.

Unmittelbare Bezüge zu Aristophanes zu finden, ist schwer. Das warme patriotische Gefühl des Atheners ist hier wie auch schon vorher bei Hamerling in schärfster Weise zu spüren. In Arminius und Thusnelda erscheinen allegorische Personen, ein Zug, der in gewisser Hinsicht an Aristophanes erinnert. Die Allegorie der Kyffhäusersage ist gelungen und geschickt durchgeführt. Man hält alle Vorgänge unbedingt für wahr und richtig. Daß die Raben sprechen und sich wie Menschen benehmen, wundert nicht mehr, dafür hat Aristophanes ein noch feineres Vorbild geboten. Der Chor ist dem aristophanischen verschiedenfach nachgeahmt, in Studenten, Geheimräten, die Glaßbrenners „Kaspar der Mensch" Dank zu schulden scheinen, und anderen mehr. Die große Szene, in der mit Worten wacker gestritten wird, (III_2) scheint ebenso wie Hamerlings trefflicher Fahnenfarbenwettkampf ihren Ursprung in dem bei Aristophanes so beliebten Wortduell zu haben. Äußere Ähnlichkeiten zeigen sich zunächst in der Anwendung von Wortungetümen: S. 298 Hegèlscher absolut-real-sich-selber-denkender-an-und-für-sich-concreter-Unterschiedsidentität und auf S. 407:

„Ein kollosales, mammutähnliches
Germano-slavisch-hungaro-magyarisch-
Bulgaro-czechisches Imperium,
Bald ein Gruppierungsstaatenungetüm."

Auch „Zopfkamaschenheldentum" (S. 305) gehört hierher. Rein Tieckisch ist dagegen der Auftritt mit dem Dramaturgen (S. 327), in der auf offener Szene über das Stück, das augenblicklich gegeben wird, eben den „Kaiserboten", gesprochen wird. Freilich finden sich auch bei Aristophanes solche Zwiegespräche mit dem Theaterpersonal. Auch das Auftreten der Person des Dichters ist wohl dem Einfluß Tiecks zuzuschreiben. Eine parabasenähnliche Form, d. h. Ansprache an das Publikum, findet sich wiederholt, sowohl in den Reden des Dichters, des Chores und namentlich in Klaus' Worten am Ende des IV. Aktes. Die Satire strahlt noch nach verschiedenen Seiten, namentlich

gegen die Nationalversammlung (z. B. V_2 Anfang), zeigt aber keine sonderliche Beeinflussung durch Aristophanes.

Schacks anderes Stück ist die Komödie „Cancan". Gemäß dem Nachwort entstand sie „unmittelbar nach dem herrlichen Siege der deutschen Sache, welche hier, freilich auf eine von den üblichen Festspielen sehr abweichende Weise gefeiert wird".

Schack selbst gibt zu, daß manches aus dem Stück aus der Zeit geboren ist und erklärt darauf stolz, „aber das Ganze gehört als Zeugnis der Stimmung jener großen Tage der Geschichte an". Im Folgenden entschuldigt er sich gewissermaßen: ein Pamphlet gegen Napoleon sei es nicht. Victor Hugo lasse „seine giftigen Schmähungen auf das Oberhaupt des Deutschen Reiches und seine Familie" immer wieder drucken, und dadurch sei er wohl jeder um Verzeihung bittenden Beschönigung enthoben. Es ist die vorliegende Komödie aber doch eine Spottschrift gegen Napoleon, der ja zur Zeit der Entstehung bereits eine gestürzte Größe war. Dem Stück den Titel einer Aristophanesnachahmung zu geben, darf nur mit einiger Vorsicht geschehen. Schack kannte Aristophanes, er selbst hat eine Übersetzung eines Stückes geliefert und spricht u. a. auch in seinen „vermischten Schriften" in einer großartigen Phantasie in Italien von ihm.[1]) Von dieser Kenntnis jedoch zeigt sich in dem vorliegenden Stück wenig. Züge der aristophanischen Komödie werden sich auch hier nicht leugnen lassen, z. B. ist es ein solcher, wenn der allegorische Hahn Frankreichs, der übrigens in mancher Hinsicht (z. B. Fütterung) von Rückert entlehnt scheint, auftritt. Auch die vielen Anspielungen auf die zeitgenössische Literatur und Politik gehören hierher. Ferner darin, daß Personen, die auf dem Welttheater gerade eine Rolle spielen, wie Napoleon, Eugenie, Ollivier u. a. m. in das Stück aufgenommen werden, ist der Dichter Aristophanes gefolgt. Bestritten kann außerdem nicht werden, daß bestimmte Typen wiedergegeben werden: Cancan, der politische Abenteurer, der Vertreter des Volkes, die Polizei, die schlechte Regierung des Kaisers, all das ist geschickt und gut getroffen. Annäherung an die Parabase finden sich in den Aktschlußreden Edgars (I) und Napoleons (II). Die auftretenden Chöre, wie der der Soldaten, Chasseurs de Vincennes usw. erinnern nicht an

---

[1]) Schack, Mosaik, Vermischte Schriften. Stuttgart, Cotta 1891, 18.

die herrlichen des Griechen. Und vollends das Auftreten Edgars am Schluß als Chorus macht den Bezug auf Platen offenbar. Auf ihn wird man mehrfach gewiesen. Für eine Aristophanesnachahmung ist die ganze Satire viel zu persönlich, die Handlung auch zu folgerichtig. Zugegeben muß ohne weiteres werden, daß die Komödie ein Abbild der damaligen Zeit und der Geschichte ist, wie Schack selbst vorher betont hatte. Aber es fehlt das Motiv des Bessernwollens, das Aristophanes immer hatte, und man sieht nur die persönliche Satire auf Napoleon. Wenn Schack selbst sagt, daß seine beiden Komödien an Form und Inhalt sehr von ihren Mustern abweichen, so kann ich das jetzt nach erfolgter Prüfung nur unterschreiben. Bei dem letzten Stücke fällt das noch mehr wie bei dem ersten in die Augen.

Wohl das größte Aufsehen, das ein komisches Theaterwerk überhaupt erregen kann, machte

10. Die politische Wochenstube[1]) von R. E. Prutz,

eine Komödie, die Zürich und Winterthur im Verlag des literarischen Comptoirs 1845 in drei Akten herauskam. Das 150 Seiten starke Bändchen war im Herbst 1844 der Hauptsache nach vollendet, wie eine Schlußnotiz des Verfassers betont, und erscheint als die folgerichtigste und gelungenste moderne Nachahmung des Aristophanes in deutscher Sprache. Über ihr Verhältnis zu dem Vorbilde hat nach jeder Richtung Eduard Stemplinger so eingehend gehandelt[2]), daß mir nur noch wenig zu sagen übrig bleibt, über das Stück selbst und dessen Beziehungen zu dem vorbildlichen Griechen so gut wie nichts. Wohl aber läßt sich in Bezug auf den Dichter der Komödie, die für einen Vergleich mit Aristophanes die fruchtbarste ist, noch ein Nachtrag zu Stemplingers Untersuchung liefern, vor allen Dingen zeigen, wie der Verfasser selbst von seinem Stücke dachte. Greulich sagt in seiner Abhandlung über Platens Literaturkomödien, daß die „Wochenstube“ ganz im Geist und Sinne Platens gehalten sei. Auch im Stil ähnle sie ihm. Das ist gewiß nicht ganz unrichtig, der versgewandte Graf, der auch auf

[1]) Ihrer Wichtigkeit wegen an letzter Stelle behandelt.

[2]) Blätter für das bayerische Gymnasialschulwesen, Jahrgang XLIII, 369—381.

die andern Komödiendichter viel Einfluß ausgeübt hat, ist auch hier Gevatter gewesen. Für die Grundidee aber war Aristophanes entscheidend.

Das Werk war Ende 1844 erschienen und wurde allgemein als „Majestätsbeleidigung und Aufreizung zur Unzufriedenheit“ angesehen, ja man strengte gegen den Verfasser einen Prozeß an. Folgender Absatz aus der Anklageschrift gibt den Grundgedanken der verketzerten Schrift (nach Ansicht der Kläger) wieder: der Dichter will danach,

„das Regierungsdeutschland, das offizielle, das Bundestagsdeutschland — S. 143 —, also den politischen Zustand Deutschlands, das Streben der Fürsten und Regierungen deutsche Nationalität zu befördern... als schmachvoll . . . ., das deutsche Volk als bedrückt und gefesselt und die deutschen Fürsten und Regierungen als dem verdienten Untergange durch die Macht und Gewalt des Volkes verfallen“, darstellen.[1])

Daher ist gegen § 151 Tit. 20 Teil II des allgem. Landrechtes gefehlt, und die Folge, der gefährliche Verfasser muß unschädlich gemacht werden. Daß die Anklageschrift in vielem den Nagel auf den Kopf trifft und gut die Absicht des Verfassers kundgibt, muß zugegeben werden. Ein Jahr lang wurde nun dem Demagogen Prutz der Prozeß gemacht und in der Zeit galt er als verpönt und geächtet. Er entschloß sich endlich zu einem Immediatgesuch an den König mit der Bitte um Niederschlagung der Verhandlungen, was seitens des Regenten am 15. Januar 1846 geschah. Dieses Schreiben enthält wichtige Stellen, aus denen hervorgeht, daß der Verfasser bei Abfassung seiner Komödie an Aristophanes gedacht hat.

Er sagt ausdrücklich (also ist auch Greulichs Satz einzuschränken), das Stück sei streng in der Form des aristophanischen Lustspiels, der antiken Metren usw. geschrieben. Majestätsbeleidigung, d. h. sie begangen zu haben, weise er zurück. Der Name Majestät werde überhaupt nicht genannt,

„getreu dem Grundsatze der alten Komödie, welche selbst in der ausgelassensten Periode athenischer Freiheit, doch die Person des Archon, „des Herrschenden“, für heilig und unverletzlich erklärte.“

Die Hauptstelle gebe ich, da sie wohl wenig bekannt ist, hier wieder:

---

[1]) siehe darüber: Dr. R. E. Prutz, Vorlesungen über die deutsche Literatur der Gegenwart. Leipzig 1847 S. XXXII, XXXIV, LV.

„Die politische Wochenstube ist ein Produkt ihrer Zeit. Es wird in ihr der Versuch gemacht, die deutsche Komödie aus der Misere der Liebesgeschichten, der getäuschten Väter, geprellten Vormünder usw., heraus, in eine geistig erweiterte Sphäre hinüberzuführen, ... Diesen Übergang auf ganz neue und selbständige Weise zu machen, war mein Talent nicht ausreichend, mich anschließend an die Griechen, diese ewigen und allgemeinen Lehrer alles Schönen, die uns für die Komödien in Aristophanes das unvergänglichste Vorbild hinterlassen haben, wagte ich es Form und Wesen der aristophanischen Komödie in unsere Zeit zu übertragen, ... eine Ungebundenheit nämlich des Witzes, eine Freiheit der Anspielungen, einen Übermut der Laune, der mit unsern modernen Zuständen allerdings einigermaßen in Widerspruch stehen mag, der aber in dem Organismus der antiken Komödie seine Begründung in dem poetischen Schmelz, den er sich überall zu bewahren sucht, seine Verzeihung, ja seine Verklärung findet." (S. LI f.).

Daraus geht ohne Zweifel hervor, daß das Vorbild in Aristophanes gesucht und, das muß unumwunden zugegeben werden, prächtig gefunden ist. Gutzkow sagt zwar in seinem Epigramm „die politische Wochenstube":[1])

„Neidisch nennst du mich Prutz, und leider muß ich beneiden
Shakespeares Komödien wohl, aber die deinigen nicht",

aber trotzdem bleibt ‚die Wochenstube' die beste deutsche Aristophanesnachahmung. Platen ist vielleicht formenschöner, der Eigenart des Griechen kommt Prutz näher. Um die Zeit von 1840 zu verstehen, ist es ratsam, dieses Werk eines Mannes, der auch schon vorher in der „liberalen Fortschrittsbewegung" (Stemplinger) ein heller Rufer im Streite war, zu lesen. Mit Recht hebt Vischer in seiner „Ästhetik" (III_2, 1432) den „talentvollen Versuch" Prutzens als Beweis, daß den Deutschen die aristophanische Ader nicht fehle, hervor.

Noch eine Ansicht liegt nahe. Prutz, der als Biograph[2])

[1]) Gesammelte Werke, Frankfurt a. M. 1845; I, 333.

[2]) Robert Prutz, Ludwig Holberg, sein Leben und seine Schriften. Nebst einer Auswahl seiner Komödien. Stuttgart und Augsburg 1857. — Holberg scheint, wenn auch nicht viel, so doch etwas Aristophanes zu verdanken. Er selbst stellt ihn zwar unter Plautus und Terenz, aber aristophanische Art weht doch bisweilen, z. B. aus den typischen Figuren des „Kannegießers". (Dtsch. von M. G. A. Detharding, Frankfurt und Leipzig 1750) und der „Wochenstube." Der „Plutus" des Dänen zeigt, daß er dem Griechen doch Beachtung schenkte. Prutz meint S. 151 seiner Biographie, Holberg habe die Muster des Altertums gekannt, habe freilich von Aristophanes wenig Urteil gehabt. Seine Einfälle habe er öfter „ungereimt" gefunden. Auch an seinem utopischen lateinischen Roman ‚Nicolai klimii iter subterraneum' soll der Grieche teilhaben.

des ‚dänischen Plautus‘, Holbergs, von dem Hagedorn lobend sagte,

‚Wer nicht beim Holberg lacht,
Kann beim Goldoni weinen,‘

sattsam bekannt ist, könnte von der ‚Wochenstube‘[1]) des Dänen beeinflußt sein. Die Titel deuten darauf. Prutz wird die Bezeichnung für sein Stück wohl auch übernommen haben. Sonst ist nichts Gemeinsames. Jene treffliche Komödie behandelt ein bürgerliches Problem mit etwas politischem Hintergrund, diese ist rein politisch. Auch aus anderen Stücken des Dänen mögen diese und jene Züge wohl herübergenommen sein. Aus der dänischen Wochenstube scheint der Name einer Person ‚Schlaukopf‘, und das Motiv, daß in einer Wochenstube Besuche empfangen werden (nur in dieser schwachen ersten Konzeption!) genommen zu sein, was nicht viel sagen will.

Damit wäre die Reihe der politischen Aristophanesnachahmungen[2]) erschöpft. Besonders Auffallendes von aristophanischen Einzelheiten kehrt in den einzelnen Komödien nicht wieder.

5. Literarische Komödien.

Die hier zuletzt behandelte literarische Komödie unter der Einwirkung des Aristophanes steht nach Zahl und Bedeutung unter den vier Arten der Nachahmungen an erster Stelle. Die Literaturkomödie ist an und für sich sehr beliebt und tritt schon im 16. und 17. Jahrhundert auf.[3]) Mich soll hier nur die

[1]) Dtsch. in einem Bande mit 7 Lustspielen Holbergs. Das erste davon Kopenhagen und Leipzig 1755; auch in Prutz.

[2]) Richard Förster teilt in seinem ergiebigen Aufsatz „Kaiser Julian in der Dichtung alter und neuer Zeit“ (Kochs Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte Berlin 1905 111 ff.) eine Szene aus Adam Traberts „Kaiser Julian der Abtrünnige“. Dramat. Gedicht (Wien 1894) mit, die die Erinnerung an Aristophanes wachruft. Treffend sagt der eine Offizier von ihr: „Eine Komödie des Aristophanes — Jamblichus steckt dahinter mit dem schönen Titel: Wie wird man Kaiser?‘“ Beeinflußt von dem Griechen scheint die Szene nicht, nur die ähnliche Art gemahnt an ihn. (Siehe namentlich S. 113 der Abhandlung.)

[3]) Hans Landsberg, Deutsche Literaturkomödien, Literarisches Echo 1902 21. Heft 1545—53. Derselbe, Deutsche literarische Zeitgemälde, Parodieen und Travestieen, Zeitschr. für Bücherfreunde 6. Jahrg., 1902/03, I. Heft 9. u. 7. Jahrg. 1903/04, II. Heft 10.

oben näher bezeichnete Art beschäftigen. Der Hauptsache nach kommt sie erst am Ende des 18. Jahrhunderts mit einem Hamann und Goethe auf und blüht dann unter wachsender Teilnahme das ganze 19. Jahrhundert durch. In der ersten Hälfte dieses Zeitabschnittes sind es immer und immer wieder die Schicksalsdramatiker und daneben Kotzebue und Iffland, denen satirisch am Zeuge geflickt wird.

Von Hamann, dem ‚Magus aus Norden‘, wie man ihn im Gegensatz zu dem Magus des Südens, Lavater, genannt hat, erschienen 1759 „Sokratische Denkwürdigkeiten für die Langeweile des Publikums zusammengetragen von einem Liebhaber der langen Weile. Mit einer doppelten Zuschrift an Niemanden und an Zween“.

Diese Hauptschrift wurde höchst verschieden beurteilt, sehr lobend hervorgehoben z. B. in den Literaturbriefen und sehr schnöde behandelt in den Hamburgischen Nachrichten. Jene Rezensionen und vielleicht auch noch die ungünstige Aufnahme, die J. C. Berens und Immanuel Kant ihr zollte, haben die folgende Schrift veranlaßt.

1. Wolken.[1])

Ein Nachspiel Sokratischer Denkwürdigkeiten. Cum notis variorum in usum Delphini (Altona 1761). Darunter stand ein Zitat aus Aristophanes' Wolken, von denen das Stück ja auch den Titel entlehnte. Die Überschrift der einzelnen Akte (3), ein Prolog und Epilog lassen auf den ersten Blick eine Beeinflussung durch Aristophanes auch in der Form schließen. Doch das täuscht, man findet den alten, schweren, undurchsichtigen Stil, den man an Hamann gewöhnt ist. Der Titel ist wahrscheinlich deshalb herübergenommen, weil diese Schrift eine Art Apologie sein soll, und der Königsberger in den griechischen „Wolken“ etwas Ähnliches für Sokrates empfand. An der Aristophaneskenntnis des viel Belesenen ist von vornherein kein Zweifel, sie wird jedoch auch noch ausdrücklich bezeugt durch die zahlreichen Anführungen: S. 70 u. 72 werden Thesmophoriazusen, Wolken, 72 Wespen und 88 Ritter zitiert.

---

[1]) Hamanns Schriften, herausg. von Fr. Roth, Berlin 1821 Bd. 2.

Ein eigentliches Theaterstück sind die Hamannschen „Wolken“ natürlich nicht. Sie machen bisweilen mehr den Eindruck einer Unterlage für eine zu schreibende Kömödie. Der Epilog gibt dafür unter anderen Stellen Beweise, zugleich Aufschlüsse über die Entstehung des Werkchens. Dort heißt es:

„Nachdem ich nun die Nymphen der Hamburgischen Nachrichten sowohl, als die Muse der Sokratischen Denkwürdigkeiten Schau getragen öffentlich und einen Triumph aus beiden gemacht, so schließt sich meine Pantomine mit dem Wunsche, der dem sterbenden Augustus eingefallen sein soll: Plaudite!“

Ein Wort an Christus schließt echt Hamannisch die krause Schrift.

Die Angewohnheit des Aristophanes bisweilen am Ende seiner Komödien zum Beifall aufzufordern, scheint dem Königsberger demnach bekannt gewesen zu sein. Einen Genuß bietet die Schrift Hamanns beim Lesen nicht. Seine Eigenart gibt sie deutlich wieder. Aristophanes' Einfluß bezieht sich nur auf die Anwendung der ihm entnommenen Anführungen.

2. Goethe, die Vögel[1]) und Verwandtes.

Goethe ist seinem eigenen Ausspruch nach sein Lebtag kein großer Grieche gewesen, er habe es nie über die vollkommene Kenntnis des Neuen Testamentes hinausgebracht. Dieses Wort ist mit Hinblick auf die Homerlesung in der Jugend und in Sizilien wohl nicht ganz ernst zu nehmen. Hans Morsch gibt in dem verdienstlichen Programm, „Goethe und die griechischen Bühnendichter“ [2]), genügend über alle Fragen des Verhältnisses des Meisters zu dieser Sprache Auskunft. Nach ihm hat sich der Dichter schon in Straßburg eingehender mit dem Griechischen beschäftigt und ist durch einen Umweg, von Herder beeinflußt, auf Aristophanes gekommen.

Am 21. September 1772 kehrte Goethe, nachdem er auf einer Rheinreise die Wetzlaer Leidenschaft zu verwinden gesucht hatte, nach Frankfurt zurück. Hier stürzt er sich gleich auf die Arbeit. Ihn fesselt ein alter Plan, ein „Leben und Tod

[1]) W.A. Bd. 17.

[2]) Berlin, Realschule 1888.

des Sokrates“ zu schreiben. „Um den Sokrates“ forschte er in Xenophon und Plato, teilt er seinem väterlichen Freunde Herder mit. Leicht ist es zu verstehen, daß Goethe sich zunächst zu dem neuen Werke die einschlägige Literatur zusammenzuholen suchte. So kommt er durch einen Fingerzeig Herders sicher auch auf die ‚Sokratischen Denkwürdigkeiten‘ Hamanns, des Lehrers jenes, und damit auf dessen „Wolken“,[1]) deren Titelblatt der Name des griechischen Spötters ziert. Damit war Goethes Bekanntschaft mit ihm erneuert, denn gehört hatte er sicher schon vorher von dem großen komischen Dichter. Von Hamann bis zur Beschäftigung mit Aristophanes ist nur noch ein Schritt. Im Urtext hat Goethe den Athener wohl damals nicht gelesen, dazu war er noch zu wenig der Sprache kundig, sicher hat er es später unter Wielands Anleitung getan. Er kannte den Griechen aber auch in jenen Tagen aus Übersetzungen, und zweifellos hatte er ihn aus dem befruchtenden persönlichen Verkehr Herders schon schätzen gelernt. Handlich fand er Aristophanes in einem Werk, das ihm schon lange lieb und vertraut war, im 3. Band von Brumoys théatre des Grecs, in dem sich neben den Inhaltsangaben auch häufige Übersetzungsproben finden. So wird Goethe wohl die erste selbstständige Bekanntschaft mit den Werken des „Lieblings der Grazien“ gemacht haben. Weiter wird nachher wohl Wieland vermittelt haben, gegen den er zuerst übermütig eine Waffe richtete, die z. T. an Aristophanes, noch mehr aber an Lucian geschärft scheint: „Götter, Helden und Wieland“,[2]) Anfang 1773 bei einer Flasche Burgunder in ausgelassenem Humor entstanden. Bekannt ist es, daß Lenz wider den Willen des Verfassers für eine Veröffentlichung sorgte. Geplant war die Herausgabe nicht, und Goethe hat sich weidlich über sie geärgert. Die Farce als unbedingte Aristophanesnachahmung ansprechen zu wollen, ist unmöglich. Dazu war der Verfasser in jenen Tagen viel zu wenig Kenner des Griechen. Züge aus dem Athener lassen sich indessen kaum leugnen, wenn sie auch auf einer ganz flüchtigen Bekanntschaft mit

---

[1]) Dieses Werk will er am 2. November 1875 von dem Buchhändler Reich geliehen haben.

[2]) W. A. Band 38.

Aristophanes beruhen. Morsch und Köpert[1]) haben das schon nachgewiesen. Die „Frösche“ des Griechen scheinen nach ihnen tatsächlich Pate gestanden zu haben, wenigstens ist es auffällig, daß dort wie hier der Wettstreit zwischen zwei Dichtern, dort wie hier der Schauplatz die Unterwelt vor dem Plutonischen Palaste ist. Auch die Fährmannsszene zeigt in beiden Stücken auffallende Ähnlichkeit. Hierbei ist freilich Lucian bestimmender gewesen. Das Totengespräch in Dialogform, das lange Jahre hindurch von Wirksamkeit war,[2]) ist auch hier in der Hauptsache bewahrt. Goethe kritisiert Wielands 1777 erschienene „Alkeste“ und mehr noch des Verfassers „Briefe über das deutsche Singspiel“. Unbedingt Aristophanisch ist in „Götter, Helden und Wieland“ der eine Zug: Wie der Grieche die Person, die er verspotten will, selbst vorführt (z. B. einen Euripides) und sie durch ihre eigenen Reden und Handlungen lächerlich zu machen sucht, so führt Goethe auch Wieland selbst ein und läßt ihn in dem Stück eine höchst zweifelhafte, aber höchst komische Rolle spielen.

Es muß im allgemeinen für die vorliegende Farce, wie schon oben betont, zugegeben werden, daß die Beeinflussung durch den Griechen durchaus nicht eine streng durchgeführte zu nennen ist, die Eigenart Lucians tritt deutlicher hervor. Das Stück ist eher allgemein Aristophanisch als eine Nachahmung des Griechen zu nennen.

Aber daß Goethe auch letztere verstand, dafür zeugt seine Bearbeitung eines Teiles von Aristophanes' Komödie „die Vögel“.[3]) Die erste hier aufstoßende Frage ist: Woher schöpfte Goethe? Welche Unterlage hatte er? Abzulehnen ist von vornherein, daß er einen griechischen Text benutzte. Es kommen also nur Übersetzungen in Betracht, von denen aber damals

---

[1]) H. Köpert, Über „Götter, Helden und Wieland“, Progr. Eisleben 1864; vgl. auch Kösters Bemerkungen in der Cottaschen Jubiläumsausgabe VII.

[2]) Johannes Rentsch, Lucianstudien, Progr. Plauen 1895 Ostern.

[3]) Wilhelm Arndt, Die Vögel von Goethe. In der ursprünglichen Gestalt, Leipzig, Veit u. Komp., 1886. Vgl. auch Greulich, Platens Literaturkomödien; Köpert, Goethes Vögel in der komischen Literatur. Progr. Altenburg 1873; — 1892 schrieb E. v. Lassen eine Musik dazu. Vgl. Bd. 18, S. 201 bis 104 der Heinemannschen Goetheausgabe (Bibl. Jnst.), herausg. von Th. Matthias.

noch keine mustergültigen vorlagen. Will man schon in den Versen des „Prometheus“ Spuren von Aristophanes' bekanntem Zwischenreich erblicken, so muß Goethe schon vor dem Jahre 1777 die „Vögel“ gekannt haben. Ob er eine Übertragung in der Hand gehabt, ob er nur nach der Inhaltsangabe aus Brumoy (was das Wahrscheinlichste ist) gearbeitet hat, ist nicht festzustellen. Das Tagebuch zeigt nun unter dem „15. Februar 1878“: „Zu Hause früh Aristophanes studiert“ und unter dem „8. Dezember“: „Aristophanes“. Demnach hat er sich in diesen Tagen mit dem Griechen beschäftigt. Was für eine Ausgabe, was für eine Übertragung er benutzte, wissen wir nicht. Die erneute Beschäftigung hat wohl Wieland angeregt, und wahrscheinlich wird Goethe Brumoy benutzt haben. Vielleicht haben sich aus dessen Inhaltsangaben Einzelstudien entwickelt. Genaueres ist nicht bekannt. Anzunehmen ist, daß er sich in den im Tagebuch genannten Tagen auch viel gerade mit den „Vögeln“ beschäftigt hat, da dieses das nächste Werk, für das Aristophanes in Betracht kommt, von ihm ist. Aus dem Stücke selbst geht nicht bestimmt hervor, ob es nach einer Inhaltsangabe oder nach einem Text geschaffen ist.

Für das Folgende bin ich Arndts Arbeit zu Danke verpflichtet. Danach ist wohl klar, daß wir zwei Bearbeitungen haben, von denen die eine nur skizzenhaft angedeutet zu haben scheint. Mehr kann man aus den Briefen Goethes und des Herzogs an Knebel vom 15. Juni und 24. Juli[1]) 1780 nicht für einen früheren Entwurf entnehmen. Aufgeführt ist das Werkchen am 18. August 1780 nachmittags auf dem Liebhabertheater in Ettersburg (Goethes Tagebuch) worden. Dieser Vorstellung ist die Fassung zugrunde gelegt worden, die im Juni, Juli und August 1780, wie die Briefe vom 14., 24., 28., 30. Juni, 3. Juli und 28. Juli 1780 an Frau v. Stein beweisen,[2]) entstand. Ich nenne sie die II. Bearbeitung, wobei ich wohl weiß, daß vor 1780 keine eigentliche Bearbeitung, dagegen mehr nur Notizen vorhanden sind. Umgestaltet wird dieser II. Wortlaut 1786 für die bei Göschen 1787—1790 erscheinende Ausgabe von „Goethes

---

[1]) W. A. IV, 4 S. 242.

[2]) Adolf Schöll, Goethes Briefe an die Frau v. Stein, 3. Aufl. von J. Wahle, Frankfurt a. M. 1899.

Schriften". Genaueres darüber bietet Arndts treffliche Einleitung.

Über die Veranlassung zu dem Stück läßt sich nichts Bestimmtes ermitteln. Jedenfalls hat Goethe den Stoff lange in sich herumgetragen, ehe er an eine erste zusammenhängende Niederschrift (1780) ging. Gewiß ist sie nach der zweiten Schweizerreise (1779) entstanden, und Köster mag nicht ganz Unrecht mit der Vermutung haben, Goethe habe in dem Stücke darstellen wollen, was in der klatschsüchtigen Hofgesellschaft über den Herzog und seinen Begleiter, den Verfasser, während ihrer Abwesenheit Übles geredet worden sei. Leicht ersichtlich ist, daß in Treufreund sich Züge von Goethe, in Hoffegut sich solche von seinem herzoglichen Freund und Reisebegleiter finden. Vor allem aber muß bei der Beurteilung festgehalten werden, was der Epilog sagt:

„Denn, wie ihr billig seid, so werdet ihr erwägen,
Daß von Athen nach Ettersburg
Mit einem salto-mortale
Nur zu gelangen war."

Und dieser salto-mortale besteht darin, daß jedes politische Element, das mit dem Griechen so vereint ist wie Salz mit dem Meere, vollständig ausgelöst wird und dem literarischen Platz macht. Einmal war Literatur im feinsinnigen Weimar Tagesgespräch, und ferner war welterschütternde Politik in dem Douodezfürstentum nicht vorhanden. So gibt sich das Stück als literarische Komödie mit einem Gutteil einzelner persönlicher Satire, wobei Goethe sich selbst keineswegs schont. Es sei nur auf die Satire gegen Treufreunds (Goethes) Sammelwut gewiesen, wenn Hoffegut sagt:

„Entzückst du dich wieder über die alten Steine?"

So versteht es sich eigentlich von selbst, daß sich zwischen dem Vorbilde und dessen Bearbeiter Unterschiede einstellen mußten. „Nach dem Griechischen und nicht nach dem Griechischen" nennt Goethe einmal die Komödie,[1] und der Epilog sagt:

---

[1] Goethe an Merck am 3. Juli 1780 (Briefe an J. H. Merck von Goethe, Herder, Wieland und anderen Zeitgenossen, herausg. von Karl Wagner, Darmstadt, 1835, S. 254).

„Der erste, der den Inhalt dieses Stücks
Nach seiner Weise aufs Theater brachte,
War Aristophanes, der ungezogene
Liebling der Grazien.“

Wenn auch Grundton und Inhalt bleiben, die Reihenfolge der Szenen im Großen und Ganzen wenigstens beibehalten wird, so muß doch behauptet werden, das Werk ist nach seiner ganzen Eigenart „Goethe“. Seine Persönlichkeit hat auch diesem Stück den Stempel aufgedrückt. Die Abweichungen von Aristophanes hat schon Morsch S. 21 aufgestellt, ich habe dem wenig zuzufügen. An Stelle des Wiedehopf tritt ein Papagei, wohl weil er bekannter und auch farbenprächtiger als jener Vogel ist. Vielleicht soll auch die typische Geschwätzigkeit der Diener damit einen kleinen Hieb erhalten. Der Zug, daß die Menschen nur in der Mause befindliche Vögel seien, ist in der Überredungs- und Verteidigungsrede ebenso frei erfunden, wie die treffliche Erzählung von dem Ei des Anfangs. Aristophanes hat dafür Züge einer Fabel des Aesop: Menschen nähmen und gäben sich Namen von Vögeln, um sich zu ehren. Daraus macht Goethe die Satire auf den österreichischen und russischen Adler und die Orden überhaupt. Ebenso neu ist von ihm der Dichter Periplektomenos erfunden. Der Name ist eine Erinnerung an Plautus' ‚miles gloriosus‘. Darin herrscht zwischen beiden Dichtern Verschiedenheit. Die Chorgesänge der Vögel ähneln dagegen einander. Doch deshalb brauchte das Goethesche Werk noch nicht ein Aristophanisches zu sein. Und doch ist es ein solches, und Wieland hat Recht, wenn er an Merck am 26. August 1780 von einem ‚Epops maximus cacomerdicus‘ redet. Denn abgesehen von Witz und Sprache, Satire und Situationen, worin Goethe dem Griechen mehrfach gleichkommt, sind es besonders die Typen, die er, wie jener gibt. Aristophanes will das erstrebte politische, Goethe das literarische Wolkenkuckucksheim bauen. Treufreund und Hoffegut sind neben schon angedeuteten Zügen Goethes und des Herzogs Zeittypen. Im Schuhu aber, über dessen Bedeutung ein großer Streit entbrannt ist, auf den ich nicht eingehen will (auch meiner Ansicht nach deutet alles wohl am besten auf Bodmer), ist vortrefflich die Type des kritisierenden Kritikasters getroffen. Am Weimarer Hofe hat es ebenfalls Leute dieses Schlages gegeben, für sie ist im

Schuhu ein Spiegelbild geschaffen. Auch der Zug, bekannte Persönlichkeiten in die Satire zu bringen und sie dadurch zu erhöhen, ist aristophanischen Ursprungs. Dem Schuhu gegenüber steht der Papagei als Type für den Leser. Im Chor der Vögel ist das Publikum getroffen, wie Goethe auch noch sonst bisweilen von seinem Publikum als seinen aves spricht (vgl. z. B. den Brief vom 18. September 1786 an den Herzog.[1])

So hat er, der selbst nicht fertig griechisch konnte, aber es voll empfand, sein Vorbild ziemlich erreicht. Jedem Zuschauer war für seine Richtung ein wirksamer Spiegel vorgehalten. Äußere Ähnlichkeiten mit dem Griechen sind in der letzten Bearbeitung nur in den Wortungeheuern festzustellen, in zwei Fällen: „muscus cyperoides polytrichocarpomanidoides“ und „epops maximus polycacomerdicus“, was Wieland nachher aufgreift. Ebenso sind die häufenden Epitheta als aristophanisch anzusprechen, erinnert sei z. B. an: „O, du kleine, leichtbewegliche, aufspringende, schwirrende, schmetternde, hellklingende Lerche, du Gast der frischgepflügten Erde“ u. a. m.

Das Stück behandelt nur den ersten Teil der griechischen Komödie, wovon auch der Epilog spricht, es schließt mit dem Punkte, wo Treufreund die Vögel überredet, eine Stadt zu bauen, die Götter und Menschen beherrschen soll. Den nachfolgenden Teil, den Goethe erbötig war, wenn das bisher Gelieferte gefiele, „nach unsern besten Kräften vorzutragen“, wovon auch der Geleitbrief (2. April 1781) an den Herzog von Gotha spricht, hat er nie vollendet. Trotzdem ist der Schluß nicht erlaubt, daß das Stück nicht gefallen habe, im Gegenteil, es hatte einen durchschlagenden Erfolg. Es ist im übrigen das einzige Mal, daß Goethe eine Komödie des Griechen so folgerichtig nachgenachgeahmt hat.

Von einer Szenerie konnte bei Aristophanes, „dem Naturalisten“,[2]) mit Rücksicht auf die griechische Bühne nicht die Rede sein. So ist Goethe darin selbstbildend, auch in Bezug auf die Ruine, die er im Grunde aufführt. Das ganze Werk ist in Prosa geschrieben, metrisch sind nur die singspielartigen eingelegten

[1]) W. A. IV, 8, 25.

[2]) So nennt ihn Alex. Dumas fils in der Vorrede zu „l'Etrangère“ 1876.

Lieder. Daß außer dem griechischen auch an das französisch-italienische Lustspiel gedacht war, zeigen die Nebenbezeichnungen Scapin und Pierrot.[1])

Zwischen September und Dezember 1777 entstand „der Triumph der Empfindsamkeit",[2]) der dann als Stück 1787 bei Göschen umgearbeitet als „eine dramatische Grille" erschien. Schon Dietrich weist im Rheinischen Museum XLVI, 37 nach, daß die Verse des Liedes des Merculo am Ende des 2. Aktes „du gedrechselte Laterne . . ." aus dem Anfang der ‚Ekklesiazusen' entlehnt sind.[3])

Sonst ist von Aristophanes nichts in dem Stück zu merken, es scheint vielmehr an Wielands 5. Gesang des „Idris", Lenzens Aufenthalt von April bis November 1776 in Weimar und Berka und an dessen eingebildeter schwärmerischer Neigung zu Henriette von Waldner geschult. „Der Waldbruder" von Lenz ließe sich als eine Art Kommentar zu dem Goetheschen Stück ansehen, auch Lenzens in jenen Tagen immer mit sich geführtes, nie vollendetes, sentimentales Drama „Die Laube" enthält ähnliche Szenen.

Die Teilnahme für Aristophanes ist bei Goethe damit nicht erloschen. Außer bereits Erwähntem sei hervorgehoben, daß 1820 Reisig seine Ausgabe der „Wolken" Goethen widmete. Teile der Gedichte in der „Metamorphose der Pflanzen" bezeichnet Goethe mit Überschriften der alten Parabase. Das Carstensche Bild vom „luftwandelnden Sokrates", das sich auf die „Wolken" bezieht, beschreibt er mit Liebe und Sorgfalt. Schon im März 1781 hatte er es gezeigt, daß er auch im gewöhnlichen Leben an Aristophanes denke, wenn er an Frau von Stein schreibt: „Die Töchter des Himmels, die weitschweifendan Wolken, sind von dem übelsten Humor und haben nichts von der lieblichen Beredsamkeit, die Sokrates ihnen zuschreibt." Noch in der Wielandrede von 1813 zeigt er aufs Neue, daß er Aristophanes würdigt. Erich Schmidt bucht in der neuen Faustausgabe bei Cotta (Jubiläumsausgabe) in Faust II, 8638 eine griechische Wendung, die

---

[1]) vgl. zu den „Vögeln" noch: W. Bolien, Goethes Lustspiele, Nation 18, S. 456—458; Ad. Schöll, Goethe in den Hauptzügen seines Lebens und Wirkens, Berlin 1882, 539; J. Schmidt, Im neuen Reich 1880, I. S. 939.

[2]) W. A. 17.

[3]) vgl. auch R. Förster in Kochs Zeitschr. z. vglchnden Literaturgesch. N. F. IV, 407.

mit dem ὁδὸν μελέων der Vögel übereinstimmt. Georg Witkowski in seiner neuen Faustausgabe (2 Bde. Leipzig, Hesse 1906) weist auf Ähnlichkeit mit Aristophanes und der attischen Komödie hin, in den Versen 6772 f., 7986—7992, 8892 und 9578 des II. Teils des „Faust“.

Es könnte nach diesen Zeugnissen mir vielleicht der Vorwurf gemacht werden, in einem früheren Abschnitt sei Goethes Stellung zu Aristophanes nicht richtig behandelt worden. Ich sagte, er scheine jenen nicht ganz seinem Verdienste nach beurteilt zu haben. Daran muß ich auch jetzt noch festhalten. Die Äußerungen, die Goethe über den Griechen fällt, sind sehr verschieden und widersprechend. Die Eigenart des Atheners hat er in ihm zwar erkannt, das richtige Verständnis aber, das richtige Erkennen, was die Persönlichkeit des Aristophanes wollte und zu erkämpfen suchte, scheint ihm doch ferner gelegen zu haben.

3. J. M. R. Lenz, „Wolken“.[1]

Der livländische Dichter hat lange Zeit zu Goethe in einem engen Verhältnis gestanden, er ist schon mit dem ‚Triumph der Empfindsamkeit‘ und auch schon mit „Götter, Helden und Wieland“ zusammen genannt worden. Auch als Aristophanesnachahmer muß er gerade im Zusammenhang mit jener letztgenannten Farce erwähnt werden.

Lenz fühlte sich durch verschiedene Anzeigen im „Teutschen Merkur“ und sonstige kleine Notizen Wielands verletzt und beschloß auf eigene Faust an jenem Rache zu nehmen. Daneben beabsichtigte er auch Nicolai und seinem Recensionsinstitut, der „Allgemeinen deutschen Bibliothek“, eins auszuwischen. Als nun eine Beurteilung in den „Anmerkungen übers Theater“ ihn besonders kränkte, ging er erst mit kleinen Epigrammen, Satiren und Szenen gegen Wieland vor, um endlich einen Hauptstreich gegen jenen zu wagen. „Warum mußte ich“, bedauert er nach-

[1] Verteidigung hrsg. von E. Schmidt. Dtsche. Literaturdenkmale des 18. u. 19. Jhrhdts. hrsg. von A. Sauer 121, III. Folge 1. Berlin 1902. Vgl. dazu: Karl Weinhold, Dramatischer Nachlaß von J. M. R. Lenz. Frankfurt a. M. 1884. Erich Schmidt, Lenziana. Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften vom 24. Oktober 1901.

her in einem Brief, „grad über Aristophanes sitzen, als Wieland mich beleidigte.“ Die oben angedeuteten Vorgänge spielten sich im Sommer 1775 ab, und in der Zeit ist auch das Stück, das schon den bezeichnenden Titel „Wolken“ führte, geschrieben. Weder von den Handschriften (1775 und 1776), noch von dem Druck (1776) ist etwas, oder nur ganz Geringes erhalten.[1] Bekannt ist, daß Lenzens Zerwürfnis mit Wieland bald einer Verehrung, die deutlich u. a. aus der „Epistel eines Einsiedlers an Wieland“ ersichtlich ist, Platz machte. Nun suchte er alles zu vernichten, was an jene erste Schmähschrift erinnerte, ja er schrieb 1776 eine uns erhaltene ‚Verteidigung des Herrn Wieland gegen die Wolken von dem Verfasser der Wolken‘. Auch sonst tat er noch verschiedenes, um die peinliche Angelegenheit vergessen zu machen. Über die Komödie wissen wir nichts. Aus der Verteidigung geht über sie so gut wie nichts hervor. Aber aus erhaltenen Rezensionen und zeitgenößischen Briefen, auch aus Äußerungen Lenzens wissen wir, daß die Schrift, die er „im Aristophanischen Spleen“ geschrieben hatte, ihm auch gut gelungen war. Er schloß sich eng an die „Wolken“ des Griechen an; in den seinigen hielt er ein Strafgericht, das nach Ansicht der Zeitgenossen viel zu weit ging, über Nicolai und Wieland ab. Was erhalten ist, läßt darüber kein sicheres Urteil zu, aber ohne Grund wird er nicht an Herder über das Stück und dessen Ton geschrieben haben (28. August 1775): „daß Aristophanes' Seele nicht vergeblich in mich gefahren sey, der ein Schwein und doch bieder war“. Gekannt hat er den Griechen demnach genau, die „Wolken“ waren auch von jeher dessen am meisten verbreitetes Stück.

Mit der Person Wielands, allerdings nur mehr im Allgemeinen, beschäftigt sich auch das folgende Werk.

4. Alceste von Ayrenhoff.[2])

Schon gelegentlich der Goetheschen Farce ‚Götter, Helden und Wieland‘ mußte Wielands „Alkeste“ erwähnt werden. Keck kündete Ayrenhoff ein Lustspiel des Aristophanes an, aus dem

[1]) Weinhold gibt 2 Scenen.

[2]) Des Herrn Cornelius von Ayrenhoff, kaiserl. königl. Feldmarschall-Lieutenants sämtliche Werke. Neue Auflage in 6 Bdn. III. Bd. Wien 1808. Das Stück ist nach 1773 (Wielands ‚Alkeste‘) geschrieben.

Griechischen übersetzt, unter dem Namen ‚Alceste‘. Wieland war dabei nicht der allein durch dies am meisten Betroffene.

Im ‚Vorbericht des Übersetzers‘ lesen wir über Zweck und Ziel des Stückes:

„S. 226. „Nichts ist am weiblichen Geschlechte tadelhafter, nichts moralisch und politisch gefährlicher, als der Stolz; und nichts ist mehr geschickt, dieses Laster tief in die weichen Herzen der Schönen einzupflanzen, als eben die impertinente Fabel der Alceste, so wie sie Euripides[1]) erdichtet, sein Nachahmer Seneca in einem lateinischen Drama, Calsabigi in einem italienischen (welches durch die unvergleichliche Musik des Ritters Gluck so bekannt geworden), Thomson (unter dem Titel Eduard und Eleonore) in einem eckelhaften Englischen, Quinault in einem französischen, der berühmte Hofrat Wieland in einem deutschen — und vielleicht noch viele andere nur unbekannte Dichter zum Grundstoff genommen haben.“

Gegen diese „berüchtigte und berühmte Fabel der Alceste“[2]) wendet sich der Verfasser. Er gibt an, er habe vor kurzem, „die vor einigen Jahren aus den Ruinen von Pompeji hervorgezogene,[3]) in Deutschland noch wenig bekannte Alceste des Aristophanes“ gelesen und hoch entzückt sich gleich an die Bearbeitung gemacht, d. h. sie frei übersetzt, wie sie hier vorliege. Daß das natürlich nur vorgegeben ist, daß der Name des „scharfsichtigsten von allen Menschen und Narrenkennern“ nur genommen ist, weil das komische Talent und Verdienst dieses Mannes sattsam bekannt ist, geht klar hervor. Es war Ayrenhoff darum zu tun, dieses Stück „allen stolzen Alcestianerinnen zur Beschämung, besonders aber zur Abwendung der sündhaften Begierden zum Selbstmord“ zu schreiben, also den von Aristophanes her genügend bekannten Spiegel vorzuhalten. Die Anwendung des Namens des Griechen auf dem Titel läßt vermuten, daß das Stück selbst etwas von dem Blute jenes in sich habe. Doch mit nichten! Als Nachahmung des athenischen Spötters ist es nicht anzureden. Es hat zwar einen, auch wieder nur z. T. aristophonischen Chor, dazu auch einen Prolog, aber im Großen und Ganzen ist es eben nur ein Lustspiel, wie Ayrenhoffs

[1]) 1604 hat Wolfhart Spangenberg schon diese Tragödie ‚ohngefähr in unser Muttersprache verteutscht‘ aus dem Latein des Buchanus (siehe O. Dähnhardt, gr. Dramen usw. I. Tübingen 1896).

[2]) Gg. Ellinger, Alkeste in der modernen Literatur. Halle 1885. S. 47f.

[3]) Die Einkleidung ist Lessings Anzeige von Gerstenbergs „Tändeleien“ in den Berliner Literaturbriefen nachgebildet.

andere Komödien. Es ist eine Parodie der im Vorwort genannten Alcestestücke gegeben, sodaß der Konflickt der Titelhelden ins Lächerliche gezogen wird. Auch eine verfängliche Liebesgeschichte des Herkules, der hier als ganz anderer wie in den übrigen Stücken, in denen er die tote Alceste wieder erweckt, auftritt, sorgt für das satirisch-komische Element. Ganze Teile des Stückes werden aus Wieland, Euripides, Calsahigi übernommen, wie genaue Fußnoten zeigen, und höchstens darin — also in der komischen Verwendung von Stellen fremder Verfasser, worauf im Vorbericht noch besonders als Eigenart des Griechen, also auch des bewußten Übernehmens hingewiesen wird — ist Aristophanes für den Wiener Dichter fruchtbar geworden. Der Humor des Verfassers, den man auch aus seinen anderen Stücken, z. B. dem von Friedrich den Großen ausgezeichneten „Postzug“ (1769) kennt, ist frisch und ansprechend, die Handlung zu folgerichtig und kunstvoll, um für aristophanisch gelten zu können. Die Bezeichnung des Atheners ist hier also ähnlich angewandt wie bei J. E. Schlegel in seiner schon genannten Abhandlung ‚Shakespeare und Gryph‘. Auch dort, freilich in noch geringerem Maße, wird nur die Type des griechischen Spötters angewandt, um dem Verfasser die Richtung weisen zu helfen, in die er sein Stück gehalten wissen will.

Wielands ‚Alkeste‘ ist auch sonst noch verspottet worden. Einsiedel, der bekannte Goethesche Freund, hat 1779 z. B. eine Posse ‚Orpheus und Euridyce‘ verfaßt, in der die ‚Alceste‘ im allgemeinen, besonders aber auch die große Arie: ‚Weine nicht du meines Herzens Abgott‘ parodiert wird. Für die Harmlosigkeit der Satire (die von Aristophanes nichts entnommen hat), spricht der Umstand, daß Wieland selbst der Aufführung beiwohnte; allerdings ist er dann während der Vorstellung davongelaufen. Ayrenhoff[1]) gibt auch in dem Nachspiel zur Komödie „Erklärte Fehde oder List gegen List“ eine kritische, unaristophanische Parodie von Dumainants ‚Querre ouverte‘.

---

[1]) Kornelius Herman von Ayrenhoff, geb. am 28. Mai 1733 in Wien, war von 1751 ab Soldat. Als solcher brachte er es 1794 bis zum Feldmarschallleutnant und starb im August 1819.

5. Ludwig Tieck.

Adam Oehlenschläger nennt in seinem Nachlaß „Meine Lebenserinnerungen"[1]) Tieck einmal den ‚romantischen Aristophanes', und auch Ludwig Köpke, Tiecks Biograph und Freund, hat an mehr als einer Stelle seiner Biographie[2]) und auch in seiner Ausgabe der ‚Nachgelassenen Schriften'[3]) die Parallele zu Aristophanes gezogen. Immermann gebraucht ebenfalls den von Oehlenschläger festgehaltenen Ausdruck. Tiecks Vertrautheit mit Aristophanes unterliegt keinem Zweifel. Dafür spricht die Bekanntschaft mit Ben Jonson,[4]) der persönliche Verkehr mit den Schlegels, mit Brentano u. a. und vor allem seine eigenen Aussagen.[5]) Zwar spricht Tieck im Vergleich zu vielen Äußerungen über andere Dichter ziemlich wenig über Aristophanes. Er nennt ihn „einen Lustspieldichter nicht im gewöhnlichen Sinne des Wortes", aber stellt ihn in gewisser Hinsicht mit einem Shakespeare auf eine Stufe. Doch den einen großen Zug des Aristophanes, wie er das politische Element in jede seiner Komoedien hineinbringt, dazu den Hauptberuf eines immer bessern wollenden Satirikers, hat Tieck nur zum Teil richtig erkannt, oder auch erkennen wollen.

Damit ist auch der Hauptunterschied zwischen beiden festgestellt. Tieck war immer in erster Reihe Dichter und verfolgte erst in zweiter mit seinem Spotte bestimmte Absichten, während bei Aristophanes gerade das Gegenteil der Fall ist. Bei dem Athener liegt das Hauptgewicht immer auf politischem, bei dem Berliner immer auf literarischem Gebiete. Er hat nach seinem eigenen Ausspruch daneben nur „Ironie". Das ist ihm auch in der Kunst des Aristophanes als Hauptsache erschienen, wie jene Stelle des ‚Phantasus', deren Wichtigkeit für die Auffassung Tiecks von der Eigenart des Griechen zu betonen ist, beweist:

„Mit der Entstehung des Theaters entsteht auch der Scherz über das

---

[1]) 2 Bde. Leipzig 1850. I, 211.

[2]) Leipzig 1855. 2 Bde.

[3]) L. Tiecks nachgelassene Schriften. Auswahl und Nachlese. 2 Bde. Leipzig 1855.

[4]) Hermann Stanger, Ben Jonsons Einfluß auf Ludwig Tieck: Kochs Studien z. vglchd. Ltrgesch. Berlin 1901/02. I. 182—227; II. 57—86.

[5]) Nachgel. Schriften in ‚Entstehung des Theaters'.

Theater, wie wir schon im Aristophanes sehen; er kann es kaum unterlassen, sich selbst zu ironisieren, was der übrigen Poesie ferner liegt und noch mehr der Kunst, weil auf der Zweyheit, der Doppelheit des menschlichen Geistes, dem wunderbaren Widerspruch in uns, die Basis der komischen Bühne ruht."[1])

Diese und die folgende Stelle über die Karikatur des Sokrates zeigen den Unterschied in der Auffassung des Aristophanes, sodaß es eigentlich nicht mehr Wunder nimmt, wenn Tieck kaum zu den Nachahmern des Griechen gerechnet werden kann. Doch ist dessen Einfluß bei Tieck immerhin wahrnehmbar.

Ben Jonson, dem Tieck schon in Göttingen besondere Vorliebe widmete, mag ihm den Weg zu Aristophanes, den der Engländer selbst oft in seinen Werken nennt, gewiesen haben. Und so mancher Zug in Tiecks Stücken, z. B. die Revue im Garten des ‚Zerbino‘, das lose Anneinanderreihen der Situationen in der ‚Handlung‘ in dem genannten Werk, das Märchenmotiv, daß wie bei Aristophanes das Mythische sich wie ein roter Faden durch alle Stücke zieht und hier so wie bei jenem in eine andere Sphäre versetzt, zeugt noch von dieser Anwendung. Aber im Grundton überwiegt doch die Eigenart Tiecks jeden fremden Einfluß, wie auch Rudolf Haym mit Recht betont. Die Prägung des Wortes „romantischer Aristophanes" ist für ihn abzulehnen. Der Grieche nahm seine Werke ernster. Er überlegte für seine Stücke, warf sie nicht unter irgend welchen Eindrücken — bei Tieck bisweilen rein persönlicher Natur — aufs Papier, und ließ sie in die Welt gehen. Die Technik der Stücke des Aristophanes ist bei aller Freiheit doch einfach, nicht so wie bei dem Romantiker verworren und dunkel. Es ist bei ihm schwer, manchmal schier unmöglich, sich hindurchzufinden. Man erblickt die Tiecksche Komödie nicht nur als Zuschauer, nein man sieht sie werden und entstehen, sie aufführen, den Erfolg oder Mißerfolg, Stück im Stück, kurz alles in einer Art, daß Nicolais Urteil vom 29. Dezember 1797

---

[1]) Ludwig Tiecks Schriften, Berlin 1828—1846. 20 Bde. V, 280 ff. Vgl. außerdem zu dem Abschnitt: J. L. Hoffmann, Ludwig Tieck, Nürnberg 1856. Tiecks Werke (Auswahl) im Bibliogr. Inst. herausggbn. von Gotthold Klee.

nicht gerade falsch zu nennen ist, wenn er an den Dichter schreibt:

„Es scheint aus einigen Ihrer letzten Schriften, es macht Ihnen Vergnügen sich Sprüngen Ihrer Einbildungskraft ohne Plan und Zusammenhang zu überlassen."

In einem müssen Tieck und Aristophanes auf eine Stufe gestellt werden: Des Griechen Haupt- und Lebensaufgabe war Kampf, Kampf für das Gute des Staates. Eine solche Kampfnatur war der Berliner Dichter auch, wenn auch auf anderem Gebiete. Von früher Jugend an stritt er gegen Aufklärung und Thorheit der Gegenwartspoesie, wie sie das Dreigestirn Nicolai, Kotzebue und Iffland darstellten. Aber ganz verschieden gehen in ihrem Streiten Aristophanes und Tieck zu Werke. Zwar unterbricht in gewissem Sinne auch der Grieche die Handlung durch die Parabase, durch Anweisung an den Maschinenmeister und erinnert daran, „daß wir den Darsteller garnicht für die Person, welche er darstellt, sondern für einen Schauspieler halten sollen." [2]) Aber wenn bei Tieck der Dichter selbst händeringend auf die Bühne tritt, so das ganze Stück mit all seiner Illusion, Satire, den Ernst und Scherz einfach aufhebt und unterbricht, so heißt das doch einen guten Teil weiter wie Aristophanes gegangen zu sein. Wie oft spielt weiter bei Tieck das Publikum mit. Der Zug stammt aus Ben Jonson und hat sich in Ausläufern bis in unsere Zeit erhalten (z. B. Dumas-père, Kean, und die jüngst gegebene Burleske „Er und seine Schwester" von Bernhard Buchbinder). Geleugnet soll deshalb manches Spiegelbild für die Zeit, in der Tieck lebte, nicht werden, aber es tritt in seinen Komödien verhältnismäßig selten auf, und fast immer ist es sehr verwischt.

Näher auf die einzelnen Stücke einzugehen, ist nach den gegebenen Ausführungen nicht nötig, es genügt auf Haym zu verweisen. Von dem 1795 geschriebenen „Hanswurst als Emigrant" bis zum 1811 erschienenen „Däumchen" ist ein weiter Weg. Die Eigenart, die Tieck als selbständiges Genie charakterisiert, aber ist von dem bis zu jenem Stück dieselbe ge-

---

[1]) R. Haym, romantische Schule, Berlin 1870, 801 ff. vrgl. auch: Max Glaß, Klassische und romantische Satire. Eine vglchde. Studie. Stuttgart 1905.

[2]) Hermann Freiherr von Friesen, Ludwig Tieck. Erinnerungen eines alten Freundes aus den Jahren 1825—1842. Wien 1871 II, 123.

geblieben. Er ist der romantische Spötter, der für die Folgezeit von bedeutendem Einfluß gewesen ist. Er hat seine Vorbilder, deren hanptsächlichste Ben Jonson, Beaumont-Fletcher,[1]) Holberg, Gozzi, Goethe und z. T., meist mittelbar aus dem Kreise der modernen Poesie auch Aristophanes gewesen sind, so mit seiner Eigenart zu verbinden gewußt, daß von nun an von seinem Einfluß viel die Rede sein wird (und auch schon in den Blättern gewesen ist). Aristophanes und Tiecks Eigenart wirken auf die Folgezeit oft auch neben- und mit einander zusammen.

Viel mehr Talent zu einem „romantischen Aristophanes" als Tieck, der, wenn er dichten wollte, immer erst Shakespeare, wie Grillparzer sagt, als Brille aufsetzen mußte, hatte der feinsinnige

6. A. W. Schlegel,

der hier in Verbindung mit Kotzebue zu nennen ist. Von den theoretischen Arbeiten und der gelungenen Komödie, dem „neuen Jahrhundert", des ersteren war bereits die Rede. Tieck und Schlegel waren jahrelang gute Freunde und haben auch auf komischem Gebiete viel zusammen gearbeitet, wovon unter anderem das witzige Spottsonett auf Garlieb Merkel 1799 Zeugnis gibt. Beide wollten zusammen einen Scherzalmanach herausgeben, der zuletzt aber unterblieb. Tiecks „neuer Herkules am Scheidewege" und „Das jüngste Gericht" künden noch davon. Schlegel ist für meinen Zweck, wie angedeutet, von Kotzebue nicht zu trennen, Letzterer ist auf dem Gebiete

---

[1]) Deren Knight of the Burning Pestle (1613). In dem Stück findet sich kein unmittelbarer Einfluß des Aristophanes. Vieles aber erinnert an ihn: z. B. die Einreden in das Publiknm, das starke obscöne Element, von dem A. W. Schlegel in seinen Vorlesungen über „schöne Literatur und Kunst" II. Teil, 296 (Literaturdkmle. d. 18. u. 19. Jahrh., 17, 18, 19, Heilbronn 1884) sagt: „Aristophanes ist ein verwegener Dolmetscher der Sinnlichkeit, aber nach der damaligen Sittenlehre beurteilt, ist er weit unanstößiger"; und vorher: „Was sich diese Dichter von seiten der Unanständigkeit erlauben, das übersteigt alle Vorstellungen. Die Zügellosigkeit in den Reden ist das geringste; viele Auftritte, ja ganze Verwicklungen sind so angelegt, daß schon der bloße Gedanke davon, geschweige der Anblick die Sittsamkeit aufs gröbste beleidigt.„ Vgl. Leonhard, Über B. u. Fl. K. o. t. B. P. Annaberg, Progr. 1885; auch Gustav Becker, Die Aufnahme des Don Quijote in die englische Literatur, Berlin 1906, Palaestra XIII.

der parodierenden Komödie, allerdings nicht in aristophanischem Rahmen, kein Neuling. „Dr. Bahrdt mit der eisernen Stirn“ [1]) tritt für den bekannten hannöverschen Arzt Zimmermann allerdings in einer zu unflätigen, frechen Weise ein, in den „Expektorationen. Ein Kunstwerk und zugleich ein Vorspiel zum Alarcos 1803“ erhalten u. a. die Schlegels, Falk, der mit Unrecht sonst auch schon der „weimarische Aristophanes“ genannt worden ist, und auch Goethe manchen Hieb. Die ausgiebige Benutzung von Worten und Stellen aus Schriften der Gegner läßt höchstens entfernt in den beiden Machwerken an den Griechen denken. Ob Kotzebue nicht auch an der „ästhetischen Prügelei“ [2]) seinen Anteil hat, muß mindestens offen gelassen werden. Kurz, er zürnte den Schlegels besonders wegen der Rezensionen, die seit langem in der „Jenaischen allgemeinen Literaturzeitung“ erschienen. Die Beeinflussung durch Aristophanes für die genannten Werke ist schon abgelehnt worden. Nur in der zeitlich früheren Schrift, die besonders für A. W. Schlegel von Bedeutung werden sollte, tritt ein geringer Zug auf, der wenigstens mit Vorsicht aristophanisch genannt werden kann, im „Hyperboräischen Esel oder die heutige Bildung“.[3]) Die Entstehungsursache ist bekannt. Es ist durch die Titelvignette der 1799 erschienenen Originalausgabe schon hingewiesen, woher „das drastische Drama und philosophische Lustspiel für Jünglinge in einem Akt“ seinen Namen und seinen Ursprung hat: Vor dem Standbilde des Apoll tanzt ein Esel. Damit ist eine bekannte Athenäumsstelle verspottet, wie überhaupt das ganze Stück in Hauptsache gegen Friedrich Schlegel geht, den Kotzebue auch in dem Dichter Sperling der „Deutschen Kleinstädter“ [4]) treffen will.

---

[1]) oder die deutsche Union gegen Zimmermann. Ein Schauspiel in 4 Aufzügen von Freiherrn v. Knigge, 1790. Jetzt neu von Dr. Franz Blei in den „Deutschen Literaturpasquillen“, Leipzig 1907, 1. Stück, abgedruckt.

[2]) Herausg. durch Ludwig Geiger, Berlin 1885.

[3]) Leipzig bei Paul Gotthelf Kummer 1799 mit dem Motto: „Saltantes Satyros imitabitur Virg. Ecl. 5,75. Jetzt auch in der Sammlung „Deutsche Literaturpasquille“, herausg. von Dr. Franz Blei, Leipzig 1907, wieder abgedruckt, 2. Stück.

[4]) Leipzig 1803.

Der Inhalt des erstgenannten Stückes ist einfach:

Es soll das Verderben des studiosus Karl gezeigt werden, der bei „Fichte die Wissenschaftslehre, bei Schlegel die Ästhetik, bei Schiller die Historie gehört. Sapperment, Kinder, er muß ein ganzer Kerl sein." Aber er zeigt sich durch „Lucinde" und Athenäum gänzlich verderbt und bringt sich um Stellung und Vertrauen bei Fürst, Braut und Eltern. Hans, sein Bruder, dagegen ist natürlich gebildet und siegt: er gewinnt die Verlobte und wird Oberforstmeister.

Karl macht mit seiner Zitatenrolle Anspruch auf aristophanische Beeinflussung. Er spricht nur in Worten aus den „Fragmenten" und der „Lucinde" Friedrich Schlegels und gibt sich durch deren komische und nicht in den Rahmen der Unterhaltung gehörende Verwendung der Lächerlichkeit preis. Sowohl darin, als auch daß Karl sich wie Friedrich Schlegel kleidet, ist ein aristophanischer Zug getroffen. In Form und Äußerem kann sonst von keinem Einfluß die Rede sein, im Gegenteil, das Werkchen trägt den deutlichen Stempel Kotzebueanischer Kunst an sich. Der Dichter beabsichtigte die Komödie in einem neuen Pasquill „Das Tollhaus" fortzuführen. Er hat diesen Plan nicht ausgeführt. Eine Art von Fortsetzung, die zugleich eine Antwort auf Kotzebues Angriff war, fand der „Esel" dagegen in dem Werk des begeisterten Anhängers Tiecks, Klemens Brentanos, dem „Gustav Wasa"[1]) (1800). Das Stück führt „Die heutige Bildung" unmittelbar weiter, fährt nach der Schlußrede des Grafen gleich fort und übernimmt auch die Seitenzahl. Von einer Beeinflussung durch Aristophanes kann dabei nicht die Rede sein, vielmehr ist mit gutem Gelingen beabsichtigt, Tiecks Art nachzuahmen. Damit ist zugleich ein Beweis für den weiter wirkenden Einfluß der Komödien des Berliner Dichters erbracht. Viel geschickter und erfolgreicher vergalt A. W. Schlegel dem Gegner seines Bruders und der ganzen Romantik den Angriff mit der Satire „Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theaterpräsidenten von Kotzebue bei seiner gehofften Rückkehr ins Vaterland".[2]) Zwar erscheint auch er nicht frei von den Einflüssen der Komödien seines Freundes Tieck, dennoch erinnern einzelne Züge in der zwischen

[1]) Deutsche Literaturdenkmale des 18., 19. Jahrh., herausg. von Seuffert, Bd. 15, Einleitung von J. Minor, Heilbronn 1883.

[2]) Mit Musik, gedruckt zu Anfang des neuen Jahrh., Werke (Böcking) II, Leipzig 1846; vgl. D. Fr. Strauß, Kleine Schriften, Leipzig 1862, 174.

Juli und Dezember 1810 entstandenen Kotzebueade und deren ganze Art wirklich an Aristophanes: Zunächst mit dem Umstand, daß Kotzebue, der, wie Goethe sagt, Aristokrat und Sanskülott in sich vereine, selbst ins Treffen geführt wird. Der „Triumphbogen" setzt sich aus Sonetten und anderen Gedichten und aus dem „empfindsam-romantischen Trauerspiel in zwei Aufzügen, Kotzebues Rettung oder der tugendhafte Verbannte", zusammen. Das Stück, das zwar nicht das Beste, wohl aber das Auffallendste für meinen Zweck enthält, behalte ich besonders im Auge. Darin wird Kotzebue selbsthandelnd aufgeführt und lächerlich gemacht, ein als echt aristophanisch anzusprechender Zug. Daneben werden fast alle Personen aus den Stücken des Staatsrates herangezogen, die ihren Schöpfer lächerlich zu machen suchen: Dieselben Motive, wie wenn wir in Sokrates Luftfahrt in den „Wolken" eine Parodie auf Euripides und dessen Geschöpfe erblicken. Auch Technik, Sprechart usw. müssen dazu dienen, um Kotzebue mit seinen eigenen Mitteln dem Lachen bloßzustellen. Darin mag ihm Aristophanes ebenfalls als Vorbild vor Augen gestanden haben. Der Schluß und das Zwiegespräch zwischen Böttiger, dem „Magister Ubique", und Falk zeigen dagegen Tiecks Einfluß. Auch in der Folgezeit läßt sich das nun ersehen: Aristophanes wirkt jetzt oft nur mittelbar durch Tieck.

Am klarsten ist das bei einem der Hauptromantiker, Joseph Freiherr von Eichendorff, zu ersehen. Er steht zu dem Griechen in einem ähnlichen Verhältnis wie Tieck, nur daß jener bisweilen unmittelbar auf Aristophanes, dieser nur durch Tieck auf ihm fußt. Schon in dem Titel seines „dramatischen Märchens in fünf Abenteuern", „Krieg den Philistern" (1823)[1] — mit Philistern bezeichnet er Romantiker und Romantikergegner — spricht er seine Grundansicht über die Zeit aus, beweist aber auch gleichzeitig seine gänzliche Abhängigkeit von dem Berliner Führer, dessen „verkehrter Welt" und „Zerbino" das Stück eigentlich alles verdankt. Was von jenem Dichter gesagt worden ist, trifft mit geringer Versetzung auch bei dem Schlesier zu. Man beachte nur, was der Dichter über Tieck in seiner Abhandlung „Zur Geschichte des Dramas"[2]) sagt, wo

[1]) J. F. v. Eichendorffs Werke III. Teil, Berlin 1841.

[2]) Eichendorff, Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands, Paderborn, Schöningh 1866 II, 159.

er vollständig die Meinung jenes übernimmt, ja ohne weiteres erklärt, daß sich mit geringen äußerlichen Abänderungen diese Stücke „sehr wohl auf die prosaische Weltansicht der Gegenwart wieder anwenden“ ließen, „und es würde eben nicht schwer fallen für die Nestors, Gottliebe usw., gleichwürdige Philisterzelebritäten von heute zu stellen.“ Er tut das in „Krieg den Philistern“. Und so ist an der Abhängigkeit kein Zweifel. Derselbe Tieck und die schon genannten Stücke stehen ihm auch für „Meyerbeths Glück und Ende“[1]) bei, in dem er die Schicksalstragödien travestiert. Der Titel ist eine Umbildung von Grillparzers bekanntem „König Ottokars Glück und Ende“, dessen „Ahnfrau“ in der „Tragödie mit Gesang und Tanz“ tüchtig vorgenommen wird. In kleinen Zügen, Verwendung der Personen der zu verspottenden Gegner usw., mag Aristophanes' Einfluß nicht zu leugnen sein, die Hauptsache aber gibt Tiecks Art und Weise.[2])

7. Platens „Gabel“ und „romantischer Oedipus“.

Schon in dem letzten, ebengenannten Werke Eichendorffs ist von der Schicksalstragödie und damit zugleich von deren Blütezeit in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts die Rede gewesen. Travestien fanden sich in jener Zeit auf diese Art von Stücken auch ohne Einfluß von Aristophanes, erinnert sei nur an Castellis 1818 erschienene zweiaktige Komödie „Der Schicksalsstrumpf“[3]), in dem Houwald, Müllner, Werner, die Hauptverfasser von Schicksalstragödien, verspottet

---

[1]) Sämtliche Werke, III. Leipzig 1883, 3.

[2]) Erwähnt sei hier Jens Baggesens „vollendeter Faust oder Romanien in Jauer“ (sämtliche Werke in deutscher Sprache herausg. von den Söhnen des Verfassers Claus und A. B., Leipzig 1843, III.). Die Komödie, die wenige aristophanische Züge, z. B. in Chor, Typengebung, Auftreten und Verspöttelung bekannter Persönlichkeiten (wie Goethe, Opitz) enthält, ist eine bewußte und beabsichtigte Nachahmung von Tiecks „Kater“. Sie parodiert hauptsächlich die romantische Strömung und daneben aber auch Goethes „Faust“.

[3]) Mit Jeiteles; in I. F. Castellis Werken, vollständige Ausgabe l. H. in strenger Auswahl, Wien 1845, 13 Bd., 2. Ignaz Freiherr Castelli ist am 6. März 1781 zu Wien geboren. Er wurde Sekretär der niederöstreichischen landständischen Buchhandlung, 1809 von Frankreich geächtet und dann Sekretär eines Grafen Caoriani. Am 5. Februar 1862 starb er in Wien.

werden. Auch in Mahlmanns Parodie „Herodes vor Bethlehem"[1]) wollte man eine aristophanische Satire sehen. Es ist eine einfache, aber starke und gelungene Parodie auf Kotzebues vielbeweinte „Hussiten vor Naumburg" (Leipzig 1803, Chöre, Wien 1804), deren Personen geschickt in dem „triumphierenden Viertelsmeister" verspottet werden. Darin steckt wohl ein Fünkchen aristophanischer Glut. Der Chor ist rein opernhaft. Beide Stücke rechne ich der sonstigen Anlage wegen nicht unter die Nachahmungen des Aristophanes. Von Mahlmann erwähnt die „Zeitung für die elegante Welt" Nr. 10, am 24. Januar 1804, unter „Komische Literatur" noch ein Stück „Simon Lämmchen oder Hanswurst und seine Familie",[2]) von dem gesagt wird, es werde der aristophanische Witz darin nicht gespart. Auch von einer Travestie des griechischen Chores als Schauspiel im Schauspiele wird gesprochen. Mehr darüber zu sagen, ist mir nicht möglich, weil ich das Buch nicht erhalten konnte. Die Idee des Stückes im Stücke dürfte wohl von Tieck herrühren.

Der wichtigste aller in meiner Übersicht behandelten Dichter ist der im besten Sinne „ritterliche" Graf Platen. Er wird stets in Verbindung mit der Schicksalstragödie genannt werden müssen, da seine Parodieen davon die bekanntesten und zugleich besten Travestien der genannten Dramengattung sind, hat aber seinen Namen für immer auch mit jenem des Aristophanes dadurch verbunden. Über dieses Verhältnis haben u. a. Otto Buchwald, Christian Muff und Oskar Greulich Untersuchungen veröffentlicht.[3]) Greulichs Arbeit ist schon verschiedenfach angeführt worden. Sie kommt auf S. 45 zu dem Ergebnisse:

---

[1]) Ein Schau-, Trauer- und Thränenspiel, 3. Cöln 1803. Vgl. A. M.'s sämmtliche Schriften, Leipzig 1839; I, S. XVI. Siegfried August Mahlmann ist am 13. Mai 1771 zu Leipzig geboren. Er besuchte die Fürstenschule zu Grimma, wo er sich an Seume (1763—1810) anschloß; studierte dann in Leipzig, in dem er von 1805 ab Redakteur der „Zeitung für die elegante Welt" war. Als sächsischer Hofrat starb er am 16. Dezember 1826.

[2]) In Mahlmanns Buch „Die Maske", Ende 1803 oder Anfang 1804. Vgl. auch I S. XXXVIII der sämmtlichen Schriften.

[3]) Otto Buchwald, Platen und Aristophanes, Deutsches Museum, herausg. von R. Putz und K. Frenzel, XVII. 1867 Juli-Dezember, Leipzig, Brockhaus 1867; Christian Muff, Platen als Aristophanide, Grenzboten II 1 Bd. S. 201 ff.; Oskar Greulich, Platens Literaturkomödien, Bern 1901 (Rez. von Max Koch, Lit. Zentralblatt 1902, 31); Hans Landsberg, Zeitschr. für Bücher-

„Aus all den Erörterungen läßt sich der Schluß ziehen, daß die Bezeichnung „aristophanische Komödie“ für die beiden Dramen keine zutreffende ist.“

Meine gegenteilige Ansicht soll im Folgenden erwiesen werden. Platen selbst nennt seine beiden Werke „Lustspiele“. Daß er Aristophanes gekannt hat, steht außer Frage. Das beweist u. a. das Tagebuch, in dem er mehrfach von dem Griechen und der Beschäftigung mit ihm spricht. Danach las er den athenischen Dichter „in der herrlichen Voßischen Übertragung“ (3. September 1822) und erst später, gegen 1828, den Urtext. Daß er an einen Vergleich mit Aristophanes bei seinen Komödien denkt, zeigt besonders die Äußerung an Gustav Schwab (1826), er arbeite an einer Komödie, durch die er ein Meisterstück abzulegen und in die Zunft der Unsterblichen einzugehen hoffe. „Von diesen Lustspielen hat außer in Griechenland nie eins existiert. Die aristophanische Komödie ist mir als die einzig wahre erschienen, aber ich habe sie unserer Bühne vollkommen modifiziert.“ Und am 14. April 1826 nennt er im Tagebuche seine „Gabel“ ohne weiteres eine „aristophanische Komödie“. Schelling ermunterte ihn unaufhörlich gerade zu der Art des komischen Lustspiels, denn bloße Parodieen auf die Schicksalstragödie usw. hatte er auch schon vorher im „Schatz des Rhampsinit“ und im Prologe zum „gläsernen Pantoffel“ beispielsweise gegeben. Jetzt in der „verhängnisvollen Gabel“ (1826) sowohl, wie im „romantischen Oedipus“ (1828)[1]) will er in vielen Punkten Aristophanes nachahmen und nahekommen, wovon schon der Umstand zeugt, daß er in der Parabase des III. Aktes und auch im V. des zweiten Stückes ihn gleichsam als Gewährsmann nennt, und das erste Werk mit seiner Erwähnung schließt. Freilich soll das Selbstverständliche schon jetzt zugegeben werden, daß nicht ausschließlich Aristophanes für das Stück fruchtbar gewesen ist. Hat doch Tieck verhältnismäßig zu kurze Zeit

freunde 1903/04 II. S. 40 ff.; Tagebücher, herausg. von G. v. Laubmann und L. v. Scheffler, Stuttgart, Cotta 1896 u. 1900 II.; Poetischer und literarischer Nachlaß des Grafen Aug. v. Platen, herausg. von J. v. Minckwitz, Leipzig 1842 (darin Briefwechsel mit Schwab, Fugger, Gruber z. T.). Die beiden Komödien sind nach der Ausgabe von Wolff-Schweizer, Leipzig-Wien, Bibliogr. Institut, 2 Bd. bearbeitet. Nach ihr wird auch zitiert.

[1]) Das Stück ist von Studenten und Künstlern auch in München am 4. Juni 1855 (vgl. Goedecke, Grundriß VIII, 691) aufgeführt worden.

vorher gelebt, und ist Platen doch selbst zu sehr Dichter mit ausgeprägter Eigenart! Er schätzt besonders auch die eigene Form und das eigene Erschaffene und befindet sich damit im Gegensatz zu dem eben genannten Berliner Dichter, der darauf weniger Wert legt. Platen genügt es nicht, nur Spötter zu sein, er will auch mit seiner Formenschönheit glänzen, deshalb „modifiziert" er das Stück eben für unsere Bühne und ahmt es nicht einfach nur sklavisch nach. Er selbst gibt Aristophanes als Vorbild für seine Komödien an. Im Folgenden will ich die mannigfachen Wege zwischen beiden Dichtern aufsuchen:

Das politische Element freilich, das von Aristophanes nur schwer zu trennen ist, macht sich bei Platen nur an einzelnen Stellen geltend. Das kann freilich nicht befremden, da die eigentlich politische Dichtung in unserer Literatur erst später einsetzt, und Platen, der in seinen Polenliedern ihr mit Entschiedenheit vorangeht, seine Komödien nicht gleich jenen Liedern der polizeilichen Unterdrückung aussetzen wollte. Zudem war Platens Teilnahme doch nie allein literarischen Dingen zugewendet. Viele politische Bezüge hat er nach seinem eigenen Bericht getilgt, um sich nicht den ersehnten Weg nach Italien zu verlegen. Doch trotzdem finden sich noch Spuren dieser aristophanischen satirischen Eigentümlichkeit: Im I. Akt der „Gabel" beispielsweise die Anspielung auf Östreich, das die damals glühende Griechenbegeisterung zu hintertreiben suchte (S. 15, 21). Ebenso bekommt der allgewaltige Metternich im IV. Akt desselben Stückes seinen Teil (S. 68). Die starke Anspielung des III. Aktes im „Oedipus" auf Alexanders I. Verhältnis zu der religiösen Schwärmerin, Frau von Krüdener (1766—1824, S. 126), ist unter die politische Satire ebenso wie die Heranziehung Friedrich Wilhelms III. im Beginn des IV. Aktes desselben Stückes zu rechnen (S. 143). Sogar von einer gewissen aristophanischen Kühnheit zeugen diese Angriffe. Nur angebahnt will Platen diesen Zweig der Satire überhaupt wissen. Er hielt sein Volk dazu noch nicht für reif, denn in Deutschland finde sich, „da alles Öffentliche und Politische ausgeschlossen bleiben muß, weiter kein Stoff für die wahre Komödie als der literarische".[1]) Auch das soziale Element fehlt

[1]) Briefe an Schwab vom 2. April 1826 und an Fugger vom 19. Dezember 1828 und 5. Januar 1829 sind zu vergleichen; siehe im allgemeinen

fast ganz. Schon Muff nennt als kleine Beispiele dafür die Erwähnung Ritters und Rousseaus. Hinzuzuziehen wären noch die vielen Klagen über die Gleichgiltigkeit des Publikums und die Satiren auf die Berliner und die königlichen Bühnen, auf denen man Raupach aufführe und dulde, Schiller und Goethe aber verbiete. Im „Oedipus“ (III. Akt Ende, S. 140, 141) werden Calvin und Tholuck verspottet. Mit der zeitgenössischen Philosophie wird ebenfalls abgerechnet. Die Freundschaft mit Schelling[1]) läßt von vornherein vermuten, daß er auf dessen Seite stehen wird. Und wirklich werden die Gegner Schellings, die somit auch seine sind, nicht immer passend und z. T. auch unverdient verspottet. Die Schwächen, die hier u. a. Krug, Fries, Hinrichs und vor allem Hegel zugeschrieben bekommen, sind den Betreffenden oft mit Unrecht angehangen. Die Pädagogik trifft sein Spott mit größerem Geschick.

Den Hauptteil der Platenschen Satire aber bildet die literarische. Auf diesem Gebiete beginnt die eigentliche folgerichtige nachahmende Bearbeitung des Aristophanes. Platen hält die Richtung der Schicksalstragödien und auch daneben die romantische nach gewissen Seiten für verderbt und schlecht, und dagegen richtet er nun die Waffe seines Spottes. Diesen seinen Hauptkampf führt er, um es zu wiederholen, wie der Grieche durch. Worte, Szenen, Bilder aus den Schriften der zu verspottenden Gegner, geschickte geringe, aber um so besser wirkende Wortverstellung ihrer Zitate geben bei ihm einen prächtigen, beißenden Witz. Dieselben Züge wirkten schon zu Zeiten des athenischen Dichters! Besondere Eigentümlichkeiten der Schicksalstragödien (Worte wie „Wehe“, „Wut“, „just“ usw.) werden passend benutzt. Dazu spielt Platen fortwährend auf sonstige zeitgenössische Schriftsteller (z. B. den „Dresdener Liederkranz“),[2]) Dichter und ihre Werke, auf Zeitgenossen, Zeitschriften usw. an. Besonders liebt Platen auch die Aufzählungen, in denen die einzelnen Dichter vorgenommen werden, was auf die bekannte

---

für Platens romantische Komödien auch Heinzes Diss., Platens romantische Komödien, ihre Komposition, Quellen, Vorbilder; Marburg 1897.

[1]) vgl. das Sonett „An Schelling“, Ausgabe Wolff-Schweizer I, 143.

[2]) vgl. Pseudoromantik. Friedrich Kind und der Dresdener Liederkreis. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik von Herm. Anders Krüger, Leipzig 1904.

aristophanische Revue zurückzugehen scheint. Auf die Verwendung der allegorischen Personen sei ebenso wie auf die Wortungetüme, worin Aristophanes trefflich nachgeahmt ist, besonders aufmerksam gemacht. Zu den schon genannten sind noch aus der Parabase des I. Aktes der „Gabel“ „Froschmolluskenbreinatur“ (S. 23) und S. 67 der „ohnmachtfloskelragoutsteifleindürrnüchterne Houwald“ hinzuzufügen. Auch ein Wortspiel mit dem Namen des „Oedipus“ (S. 121), ferner das mit „fixe“ und „Füxe“ (S. 11) zeigen, daß dieser Zweig der aristophanischen Muse nicht unbeachtet geblieben ist. Die Parabase erinnert oft an Aristophanes. Die Unterschiede hat Muff feinsinnig gekennzeichnet.[1]) Sie ist bewußt von jenem übernommen, Platens Eigenart baut sie dann für sich mehr aus. Bei ihm ist ein Schauspieler einer anderen Rolle auch zugleich Chorus, was nachher verschiedenfach weiter fortwirkt. Die wörtliche Übereinstimmung von Versen des „Oedipus“ mit Stellen der „Frösche“, ebenso der Einfluß des Griechen auf Sprache und Metrik sind bekannt. Betont muß werden, daß für die Kreise der davon Betroffenen, z. B. die Schicksalsdramatiker, ferner dem ungerecht mißhandelten Immermann die genannten Komödien nach verschiedenen Seiten hin aristophanische Spiegelbilder werden konnten.

Aus alldem[2]) kann ich nicht umhin, die beiden Komödien Platens als gelungene Aristophanesnachahmungen zu erklären. Ein ganzer Aristophanes war er selbst freilich nicht. Was sein Genie geschaffen hat, hätte es in noch höherem Grade erreichen können, wenn es dazu die drei Eigenschaften, die der Grieche wenigstens zu einem guten Teil sein eigen nannte, besessen hätte: die reine Sachlichkeit, eine gewisse kühle Ruhe, die sich über die Sache stellt, und die feine gewinnende Selbstlosigkeit. Die ganze zweite Komödie Platens ist wie bekannt, doch z. T. nur durch ein Scherzwort Immermanns zustande gekommen, das der Ghaselendichter Platen übelnahm. Letzterer schlägt gegen jenen doch zu scharfe Töne an. Bei Aristophanes ist man fast immer

[1]) Kont, Les parabases d'Aristophane et celles de Platen. Revue de l'enseignement, Havre 1886, III 110—117, 232.

[2]) Das utopische Land des „Vorgebirgs der guten Hoffnung“ Schmuhls erinnert schließlich noch in mancher Hinsicht an das unmögliche Zwischenreich der „Vögel“.

der Ansicht, so wie er urteilen alle, bei Platen ist bisweilen gerade das Gegenteil der Fall.

Außer den beiden Stücken hat sich Platen noch einmal „sechs Jahre nach dem letzten Chor des ‚romantischen Oedipus'" anscheinend mit der aristophanischen Komödie beschäftigt, also in dem Jahre 1834. Das Journal „Braga" bringt eine Parabase des I. Akts aus einem unvollendeten Lustspiel. Sie ist im Nachlasse des Dichters gefunden worden. Deutliche Anspielungen auf die vorher behandelten beiden Lustspiele sind darin vorhanden.

Der Dichter bedauert, daß jenes Gedicht (der „Oedipus"), seine „gediegenste Schöpfung", so schlecht aufgenommen worden sei. Die glatten Verse („des ermahnenden Freundes Anapäste") klagen weiter über den niederen Stand der Lustspiele und Komödien, denen die „poetische Weihe" fehle. Sie fordern zur Lossagung von Rom auf; Klöster seien in der heutigen Zeit ein Unsinn:

„Seid Deutsche darum, seid Jünger des Worts, das Luther gebracht und Melanchthon,
Die wahrlich umsonst nicht kämpften, umsonst nicht litten so viele Verfolgung."

Die Art des Aristophanes möchte ich hier besonders darin sehen, daß Platen, wie die Art der Verse deutlich sagen, sich als Mahner, der bessern will, fühlt. Das machte auch das Wesen der Parabase des Griechen der Hauptsache nach aus. So tadelt der gräfliche Dichter die katholische Religion, von der er annimmt, daß sie der Zeit schade, und rät, sich nicht so sehr an das Alte zu halten.

„Seid Männer und steht mit dem Fuß vorwärts
Unerschütterlich fest, sucht Wahres und lacht des romantischen Quarks
Und erquickt das Gemüt an der Schönheit."

In der Form kommt er dem Griechen ziemlich nahe.

Abschied möchte ich nicht von Platen nehmen, ohne ein Urteil aus dem Romantikerkreise über ihn zu geben, das in manchem meine Ansicht zu treffen scheint. Eichendorff sagt über ihn:

„Man hat Platens Lustspiele, namentlich ‚Die verhängnisvolle Gabel', nicht selten mit Aristophanes verglichen. Wir geben gern zu, daß er in der Eleganz und Virtuosität der Sprache mit diesem Dichter einige Ähnlichkeit hat. (Meiner Meinung nach auch sonst noch.) Aber das ist eben nur ein kostbares Gehäuse; es fehlt der große Inhalt der aristophanischen

---

[1]) Braga II 209; in der Ausgabe von Wolff-Schweizer I, 331 ff.

Komödie. Diese hat die, in ihrer inneren Bedeutsamkeit weltgeschichtlichen und unvergänglichen, politischen und philosophischen Interessen Athens zum Gegenstande, Platens Lustspiele dagegen vorübergehende, und bereits überwundene Literaturerscheinungen. Dort sind die Persönlichkeiten fast nur allegorisch, hier der eigentliche Nerv des Ganzen. Daher bei Aristophanes der großartige Welthumor, bei Platen der kleinliche, beinahe fieberhafte, neidgelbsüchtige Witz." [1])

Das Urteil geht mehr auf die unaristophanischen Bezüge ein und enthält in seiner Betrachtung des allgemeinen Verhältnisses der Beiden (in großen Zügen) manch Gutes. Daneben halte man die aristophanischen Einflüsse Platens, die Eichendorff nicht kennt oder verschweigt! Auch Schack gibt im „Halben Jahrhundert" die Berechtigung, den Grafen Platen einen „modernen Aristophanes" zu nennen, zu.

Unter die Schriftsteller, die sich gegen die Schicksalsdramen und -Dramatiker wenden, gehört auch Grabbe, der geniale, aber wirre und unglückliche Detmolder Dichter mit seinem dreiaktigen Lustspiele

8. Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung.[2])

Nicht bloß gegen diese Richtung in der Literatur, auch gegen die überhandnehmende Damenschriftstellerei einer Fanny Tarnow,[3]) Helmine von Chézy[4]) der Enkelin der Karschin, Elise von Hohenhausen[5]) und Luise Brachmann[6]) wendet er sich ebenso wie gegen den berüchtigten „Dresdener Liederkranz". Grabbes groteske Satire erstreckt sich hauptsächlich auf das literarische Gebiet. Davon zeugt schon das Vorwort:

„Im Übrigen verspottet es (das Stück) sich selbst und werden daher die literarischen Angriffe von den beteiligten Personen leicht verziehen werden."

Das Werk ist im Jahre 1822 geschrieben und enthält mehrere Beweise der Gegnerschaft gegen Shakespeare, wovon

---

[1]) In „Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands", Paderborn 1866, II, 169.

[2]) Grabbes Werke, herausgegeben von E. Grisebach, Berlin 1902 II. Das Stück ist in jüngster Zeit sogar aufgeführt worden.

[3]) 1783—1862.

[4]) 1783—1856. Sie ist u. a. die Verfasserin des Operntextes zu Webers „Euryanthe".

[5]) 1789—1857.

[6]) 1777—1822. Ihre ersten Gedichte erschienen 1797 in Schillers „Horen" und dem „Musenalmanach" durch Vermittelung von Novalis.

später (1827) der Aufsatz „über die Shakspearo-Manie" genügend Zeugnis ablegt. Aristophanisches enthält das Stück in der Verwendung von bekannten Typen und Personen, auch aus Stücken von Verfassern, die verspottet werden sollen, z. B. Marquis Posa, Wallenstein, Maria Stuart, Hugo aus Müllners „Schuld" usw. Berüchtigte vielschreibende Dichter, wie August Kuhn, der Herausgeber des „Freymüthigen", Theodor Hell (Winkler), der schon von Platen verspottete, geistlose Shakespearekommentator Franz Horn, Houwald u. a. werden genannt. Auch Wortungeheuer wie „Kinderohrfeigenverfertiger" und sonstige satirische Hiebe erinnern an die frische, fröhliche, aristophanische Art. Grabbe greift, wie Aristophanes es tat, an, was er für schlecht in der Literatur hält. Auch unter den Hauptpersonen, dem versoffenen Schulmeister Mollfels (soll wohl Grabbe selbst sein), der die neuste Literatur durch die „frischen Druckbogen der elendsten poetischen Werke und Zeitschriften" in Gestalt des Einschlagepapiers seines — Heringslieferanten kennen lernt, dem Dichter Rattengift, ferner dem Teufel usw. verbergen sich Typen der verspotteten Richtung. Daneben darf aber auch hier der Einfluß Tiecks nicht unterschätzt werden, wofür schon spricht, daß ihm das Stück vom Verfasser zugesandt wurde, und Grabbe nachher (18. März 1823) sich wegen des Werkes gewissermaßen bei jenem entschuldigt. Auch innerhalb des Stückes spricht vieles für die Verwandtschaft, z. B. das Verschwinden von Mordax und Sternthal im Orchester, auch das persönliche Auftreten des Dichters am Schluß. Als aristophanisch ist die Verwendung von Zitaten aus den Schriften der Gegner zu buchen.

1829 hat Grabbe noch einmal den Boden der Komödie betreten, aber schon der Titel „dramatisches Märchen Aschenbrödel"[1]) erinnert an Tieck. Eine Parabase kommt in II,3 einmal mit einer Zeile vor: der Kutscher verwandelt sich auf einen Augenblick in eine solche;

„lang und ohne Haar, wie Trimeter des Grafen Platen."

Die Nennung des Namens macht vollends die Parodie auf den vorherbehandelten Grafen in dessen Art offenbar. Das ist freilich mehr Spielerei und erinnert nur entfernt an Aristophanes. In der II. Bearbeitung (Januar 1835) sind noch eine Stelle mit

---

[1]) Berlin 1902 II (Werke ed. Griesebach).

einer Satire auf Platen und zwei über Politik eingeschoben. Das Märchen ist im wesentlichen literarische Komödie, spottet viel über Shakespeare und ist der Hauptsache nach dem Einfluß Tiecks unterworfen. Ganz schwach aristophanisch sind die Zitat- und Typenverwendung aus den Stücken der Gegner und die Satire auf Platen in dessen eigener Art. Im großen und ganzen ist die starre Natur Grabbes, der selbst einmal zu Detmold in der Maske des Schulberg in Heinrich Becks „Das Camäleon“ verspottet worden ist, dem Einflusse des Aristophanes fern. Der angegebenen Bezüge wegen, die sich in Kleinigkeiten noch ergänzen ließen, aber kein wesentlich neues Bild geben würden, ist er hier genannt, um dem Ziel der Vollständigkeit näher zu kommen. Unmittelbare Bezüge finden sich in den der Form nach unaristophanischen, aber witzigen und guten Komödien nicht.

9. Sittewald, d. j., die modernen Frösche.

In dieselbe Reihe, d. h. in den Kampf gegen die Berliner und Schicksals-Dramatiker gehört die Betrachtung der „modernen Frösche“; „Eine Parodie der Frösche des Aristophanes von Philander v. Sittewald, dem jüngeren. (Braunschweig 1829).“ (Mit einem Motto aus Pindar, Phythia II 153.)

Auch gegen Tieck ist das Stück mit einem guten Teil gerichtet. Hier ist, wie schon die Unterbezeichnung auf dem Titelblatt zeigt, wieder ganz aristophanischer Boden. Der sonst gewohnte Einfluß Tiecks fehlt.

Aus der Einleitung des seltenen Büchleins,[1]) die mit einem Wort Martials schließt, wird der Zweck der Arbeit klar:

„Alles in der Welt wiederholt sich; aber das Gute behält immer seinen wahren Wert. Der Grieche Aristophanes geißelte die Torheiten seiner Zeitgenossen auf eine geistreiche und so witzige Weise, daß seine Werke noch der späteren Nachwelt Freude gewähren. Wie sehr er aber in das Schwarze traf und nie vorbeischoß, beweist der Umstand, daß man nur wenige Namen und Lokalitäten zu ändern braucht, um ein treffendes Bild der Narrheiten unserer Tage aufzustellen“, und die „Frösche“ des Aristophanes eigneten sich am meisten dazu. So werden Athen und Berlin miteinander in Schlechtem verglichen, „denn von Berlin aus ist der deutschen dramatischen Bühne am meisten geschadet worden.“ Gemeint ist in Berlin das

---

[1]) Je ein Exemplar in der Hof- und Staatsbibliothek München und der Königlichen und Provinzialbibliothek Hannover.

Königstädtische Theater, an dem die Werke eines Müllner, Raupach usw. blühten. Der Inhalt der rein literarischen Komödie ist der:

Diese ebengenannte Bühne wird aufgelöst. Ihr Chef, der den Namen des Dionysos aus Aristophanes behält, geht mit seinem Regisseur Angely[1]) in die Unterwelt zu Pluton, um einen großen Dichter heraufzuholen, der die Bühne vielleicht noch retten und der Auflösung steuern kann. Der Leukopeträer (Müllner; man beachte die aristophanische Wortbildung nach dem Geburtsorte Weißenfels des Genannten) Heracles zeigt ihnen den Weg. In der Unterwelt finden sie hallenden Streit zwischen dem Berliner Schiller, Raupach, und dem echten über den Vorzug der beiden. Der echte siegt und wird mitgenommen. Den Schluß macht eine im Sinne und der Form des Aristophanes geschriebene Parabase.

Schon aus dem Inhalt ist das Übereinstimmen der Werke der beiden Verfasser zu ersehen. Mit Umsetzung des Nötigen ist alles aus Aristophanes übernommen, die Schlußparabase fast wörtlich. Der Chor der Frösche ist auch fast immer genau so gehalten, er vertritt die Berliner Journale. Als Vorlage zu der Bearbeitung dient Sittewald die Welkersche Übertragung. Über den pseudonymen Verfasser ist nichts bekannt.

Doch zum Vergleich des unterhaltenden Stückes im einzelnen!

1. Akt. Der erste Auftritt zeigt die fast wörtliche Übereinstimmung mit dem Werke des Aristophanes. Die alten Schlagworte sind durch moderne: „dadrum keene Feindschaft nicht" und „allemal derjenigte" ersetzt, ebenso die unbekannten griechischen Komiker mit Castelli, Kurländer[2]) und Hell[3]): Das Pack, unter dem der Diener stöhnt, enthält bei Sittewald Schnellpostnummern, die bekannte von M. G. Saphir 1826—29 in Leipzig redigierte Zeitung „für Literatur, Theater und Geselligkeit neben einem Beiwagen für Kritik und Antikritik". Die folgende Szene

---

[1]) Louis Angely (1787—1835) war seit 1828 an dem neugegründeten Königstädtischen Theater Schauspieler und Regisseur. Schon 1830 zog er sich von der Bühne zurück, um Gastwirt zu werden. Als Theaterdichter verstand er es, namentlich französische Stücke Berliner Verhältnissen anzupassen. Besonders wirksam waren „Die sieben Mädchen in Uniform", „Paris in Pommern", „List und Phlegma", „Das Fest der Handwerker". Seine Arbeiten sind in „Vaudevilles und Lustspiele" 4 Bände Berlin 1842 gesammelt.

[2]) F. A. Kurländer ist der Herausgeber des Almanachs dramatischer Spiele für Gesellschaftstheater (1819—1837).

[3]) Theodor Hell ist mit Friedrich Kind Herausgeber der „Dresdener Abendzeitung"; außerdem einflußreicher Theatersekretär des „Dresdener Liederkreises".

enthält Bezüge zu dem nach dem Erfolge von Müllers „König Yngurd" 1820 erschienene Buch von Professor Krug in Leipzig, Apollo der Leukopeträer.

„Wer klopft? — Das schallt ja wie ein leerer Krug,
Der sich mit Antimystizismus füllt
Mit Epigrammen aus dem Griechischen
Auf mich gemacht, auf den Leukopeträer,
Obgleich sie nimmer Griechenland erblickten
Und bei dem Brockhaus starben, gleich nach der Geburt —"

Aristophanes flucht bei Demeter, Sittewald bei Oerindur, dem Hauptthelden der „Schuld". Geringe Abweichungen kommen im Folgenden vor. U. a. ist ferner das Gewand des Herkules bei Sittewald ein anderes: Aristophanes gibt seinem Herkules eine Löwenhaut über das Safrankleid, während er hier mit Papier aus dem Corpus juris, mit Komödienzetteln beklebt, bekleidet ist: Eine Anspielung auf den juristischen Beruf Müllners. Dionysos begrüßt ihn auch als Kollegen: da er selbst weltbekannt als Oberlandes-Justizkommissarius sei, so könne er ja auch das Handwerk nebenbei in ihm grüßen. Auch die Redensarten, die sie wechseln, sind wie das Gewand der beiden verschieden. Ebenso ist der Witz, der bei dem Griechen die Gefräßigkeit des Herkules in dem Sauerkrautwitz parodiert, verschoben. Hier wird eine Engagementsgeschichte mit der bekannten, gefeierten Sontag[1]) als zeitgenössisch gegeben, was natürlich nur Eigentum Sittewalds sein kann. Ebenso steht es mit der Erzählung von dem verkrachten Volkstheater, das sich nicht halten konnte, weil alle Sängerinnen davongeflogen wären. Dort ist es nun Euripides, hier Schiller, die zur Hebung des niedrigen Niveaus der Bühne verlangt werden. Daneben teilt Sittewald auch Hiebe auf Angelys „Fest der Handwerker" (Kümmel, Branntweingeist, wehmütig macht mich die Reminiscenz"), die Walter-Scottepedimie, und damit auf den Breslauer Häring (Alexis) und sein keck als Scotts Roman ausgegebenes Werk „Walladmor" (Berlin 1823—24) aus. Auffenberg,[2]) Holtei, Heine und Immer-

[1]) Henriette Sontag (1805—1854) war 1824 an das Königstädtische Theater berufen worden, an dem sie große Triumphe feierte und zur Kgl. Hof- und Kammersängerin ernannt wurde. Sie blieb an dem Theater mit kurzen Unterbrechungen bis Ende 1828; vgl. Gundlings biographischen Roman „H. S." 2 Bd., Leipzig 1861.

[2]) Jos. Frhr. v. Auffenberg (1798—1857) ist in seinen Dramen Nachahmer Schillers. Seine Werke erschienen Wiesbaden 1855.

mann, der für das gegenwärtige Publikum zu groß sei, werden für die ferner liegenden Bezüge auf Agathon, Jophon usw. gesetzt. Von Holtei wird seine „Lenore“ (1828) und seine Selbstbiographie „Vierzig Jahre“ (1840—46) genannt und parodiert. Ebenso wird auch Willibald Alexis' dramatischer Tätigkeit gedacht und „des Prinzen von Pisa“ (1828) und des „verwunschenen Schneidergesells“ Erwähnung getan, alles Stücke, die am damaligen Theater Erfolg hatten. So ist immer das Neue für das alte Fernliegende gesetzt. Es folgen dann wieder enge Anlehnungen, immer so, daß Raupach die Stelle des Euripides einnimmt. Von ersterem, zunächst aus dem „Fürsten Chavansky“ (Tr. 5, Wien 1820), wird zitiert. Auch vereinzelte, schlecht veränderte Worte aus Schiller finden sich. Vorher wird auf Fouqué gespottet, „der glaubt, weil er ein Edelmann, er sei ein edler Sänger auch, ein Troubadour“. „Die Gefesselten“ Raupachs (dram. Dicht. u. Prolog 5, Leipzig 1821) werden ebenfalls erwähnt. Die folgende Anknüpfung, weshalb Dionysos in diesem Anzug komme, ist ganz wie bei Aristophanes, nur bringt Sittewald noch eine Satire auf Kotzebue dazu.

In der Aufzählung der Stationen auf der Reise nach der Unterwelt bringt Sittewald als neue Momente: Buchhändler, Mitarbeiter, Rezensentenwohnungen. Und ebenso wird die Reihe der Todesarten, um dahin zu gelangen, erneuert. An Stelle des unbekannteren Schierlings wird das Rasiermesser gesetzt, und der Tod durch Sturz vom καραμεῖκος wird durch den vom Vorhang ersetzt (tertium comparationis: Sturz von oben). Aber auch hier werden alle diese Todesarten, um bequem in den Hades zu kommen, abgewiesen; man will dort wie hier den Weg, den weiland Herkules hinabstieg. Bei Aristophanes folgt nun eine lange Schilderung von der Fahrt in die Unterwelt. Das ist bei Sittewald gestrichen. Er gibt eine witzige Bemerkung auf Dantes Höllenfahrt und dessen Übersetzer Streckfuß[1]) und Kannegießer,[2]) in denen sich die Terzinen „wie Schlangen“

---

[1]) Adolf Frhr. Karl Streckfuß' Danteübersetzung (Hölle, Fegefeuer, Paradies) 3 Bände, Halle 1824—26; Braunschweig 1878.

[2]) Karl Fr. Lud. Kannegießers Danteübersetzungen: „Göttliche Komödie“ 3 Bände, Amsterdam und Leipzig 1809—21; Leipzig 1843[4]; Dantes „Lyrische Gedichte“, Leipzig 1827; 1842[2], 2 Bände, die er mit K. Witte und W. v. Lindemann bearbeitete.

krümmten. Hier will Angely seine Erfahrungen, als findiger Regisseur, zu sechzig Vaudevilles „aus dem Dante“ verwerten, „mit Melodien aus dem ‚Freischütz-Opferfest‘[1]) und helfen auf die Beine so der Königstadt.“

In der Unterwelt werden sie — die Umsetzung ist ganz entsprechend — die „Geweiheten all“ treffen, darunter Schröder und Iffland.

Die dritte Szene enthält dasselbe Motiv mit dem Toten wie bei Aristophanes. Auch hier soll er den Packen schleppen, nur ist der Verstorbene zu seinen Lebzeiten ein Mime, der durch Schnellpostrezensionen zu Tode gequält ist, gewesen. Dieser Auftritt zeigt auch ein nettes Wortspiel mit Charon, dem Übersetzer aller Übersetzer (mit Rücksicht auf den damals sehr gepflegten Literaturzweig) und zeugt davon, daß auch der Zug der aristophanischen Komödie dem Nachahmer nicht entgangen ist.

Die vierte Szene ist im großen und ganzen dieselbe, nur kommt dort Xanthias nicht mit in den Kahn, weil er ein Sklave ist, hier Angely, der bei Scribe flucht, deswegen nicht, weil er kein eigentlicher Dichter, sondern mehr nur Übersetzer ist. Aus dem aristophanischen Vers:

„Zu den Kerberussen, den Geiern oder nach Tänaron“

macht Sittewald:

„Zu'n Kerberieren oder den Geiern oder nach Tenare“.

Damit ist zugleich ein Beweis für die z. T. enge Wortanlehnung an das Vorbild gebracht.

Auch die fünfte Szene ist fast ebenso wie die entsprechende bei Aristophanes gehalten. Hier wird nur das Königstädtische Theater mit einem Boot verglichen, das die Inhaber auf den Sand gesetzt hätten, weil sie nicht zu rudern verstanden hätten. Das hier vorkommende Chorlied ist im wesentlichen übernommen, nur ist bei Sittewald alles auf das Journalwesen bezogen. Die Anlehnung an die Form des Aristophanes ist ebenso stark wie an den Inhalt. Hier ist er mehr erneuert: Ein Streit zwischen Theaterdirektor und Rezensenten. Dieser kann nicht so leben wie sie,

---

[1]) Karl Maria v. Webers bekannte romantische Oper mit dem Text des Dresdeners Fr. Kind; erste Aufführung 18. Juni 1821 in Berlin (Reclam, 2530, herausgegeben von C. F. Wittmann).

„Denn wir beißen, daß wir leben,
Und wir loben, daß wir leben
Gilt uns alles einerlei."

Dort wie hier hören die Frösche mit ihrem Liede auf, als der Kahn angelangt ist.

Sechste Szene. Der Anfang mit der Censur, die die Schreier zum Schweigen gebracht hätte, fehlt natürlich bei Aristophanes. Dessen starker Angriff auf das Publikum und die Vatermörder (letzteres aus begreiflichen Gründen) ist gänzlich unter den Tisch gefallen. Ebenso fehlt die hochkomische Szene mit dem „Gespenst" und der ergötzlichen Furcht der beiden Unterweltspilger vollständig. Bei Sittewald wird gleich eingesetzt, wo Flöte, hier neuer Violine gespielt wird. Das wird wiederum benutzt, um auf Paganini, der mit seiner Kunst dem Königstädtischen Theater viele Konkurrenz machte, anzuspielen. Jener zog alle Welt ins Königliche Theater, wo er auftrat. In beiden Stücken tritt nun der Chor der Geweihten, die ihr Lob verschieden sprechen, auf. Der Gesang auf Jakchos muß aus verständlichen Gründen fallen. Dafür werden Goethe, Schiller und Shakespeare gefeiert. Das Chorlied, das bei Aristophanes auf das politische Gebiet überspielte, nimmt hier besondere, rein literarische Formen an. Der Inhalt ist: Wer französische Nachahmungen liebt, wer Rezensenten besticht und sich von der Menge lobhudeln läßt, der muß hinaus. Der Aufbau des Chorliedes ist ganz aristophanisch.

Die beiden Hauptpersonen greifen in beiden Stücken in gleicher Weise in die Handlung ein, nur daß Angely, der Vertreter des Dieners, hier die Worte des Dionysos spricht. Das moderne, folgende Chorlied greift u. a. Tieck und seine fraglichen Schillerrezensionen, ferner Krankling[1]) an. Angeknüpft an das Vorbild wird von Sittewald wieder durch die Frage des Dionysos nach Pluton, die sich auch im Aristophanes findet. Der Schluß der Szene macht mit dem Leukopeträer Herakles-Müllner bekannt.

In der folgenden Szene, der VII., wird nun ganz anders wie bei Aristophanes auf Müllners Wochenblatt Hekate, „glossiert von Kotzebues Schatten" (Leipzig 1823/24) und „Kotzebues Literaturbriefe aus der Unterwelt" (Braunschweig 1826) eben-

[1]) Karl Konstantin Krankling gab mit Fr. Kind die „Dresdener Morgen-Ztg." heraus, „nebst dramaturgischen Blättern von Ludwig Tieck" 1827 ff.

falls von dem Weißenfelser angespielt. Das Obscöne der Schwammszene bei Aristophanes streicht Sittewald mit feinem Takt, hier geht die Umwandlung und Vertretung Angelys in seinen Direktor Dionysos viel schneller vor sich:

„Warum nicht, schrieb ich immer Rollen doch für mich,
Spiel' ich auch einmal eine, die ich nicht geschrieben,"

sagt der findige Regisseur sehr bezeichnend von sich.

Auch die folgende Szene lehnt sich wieder der Hauptsache nach an Aristophanes an. Das Motiv von der Gefräßigkeit des Herkules verwendet Sittewald, wie vorher schon, wieder nicht, dafür gibt er eine Satire auf Müllner, dessen Stücke — König Yngurd (1817), Blitz (1828), Onkelei (1828), Albaneserin (1820), die großen Kinder (1816/17), Vertrauten (1816/17), Schuld (1816) — einstudiert und in der Unterwelt aufgeführt werden sollen. Und im Chorlied, das sich in Form und Bau dem Vorbild anschließt, wird eine Parodie auf einen gewandten Theaterdirektor gegeben, der sich nur immer dahin wendet, wo etwas zu holen ist. Im Folgenden finden nun einzelne Szenenänderungen statt. Der Auftritt mit den Gastwirtinen wird gestrichen, bei Sittewald wechseln die beiden Hauptpersonen ihre Rollen nicht mehr. Dann folgt eine Szene mit den beiden Verlegern Müllners, Vieweg und Brockhaus. Zwei seiner Anhänger werden durch harmlose Bemerkungen „Ich bin mein Bruder" und „Das war ich", wodurch sie sich als Müllnerianer verraten, verdächtig und ergriffen. Diese hingeworfenen Worte sind nämlich gleichzeitig die Titel von zwei Theaterstücken, die Salice-Contessa und Hutt[1]) geschrieben haben. Beide gehörten zum Müllnerschen Kreise. Die Aiakosszene des Griechen steht bei Sittewald erst später.

Die folgende (X) Szene braucht nun den Rollenwechsel nicht mehr enthalten, da ja der frühere Tausch in dem neueren Stücke nicht noch einmal vorgenommen ist. Es fehlt auch die Prügelprobe des Aristophanes. So folgt nun sofort ein Chorlied, das der Parabase des Griechen an späterer Stelle gleichkommt. Der Anfang entspricht ganz dem des Aristophanes, dann schließt sich die Satire auf Böttiger, Saphir und seine „Schnellpost" mit dem allgemeinen Inhalt an, wer heute sich nicht zu Großem er-

---

[1]) „Ich bin mein Bruder" L. 1 von Karl Wilhelm Salice-Contessa in Müllners Almanach für Privatbühnen; 3. Jhrg. 1819; „Das war ich", von L. von Hutt in „Lustspiele" II, 1805—1812.

heben könne, begnügte sich damit, dies herunterzureißen. Der Vergleich mit dem alten und dem neuen Geld ist aus Aristophanes genommen, ebenso die Reihe von großen Männern, nur ist hier der Tendenz entsprechend allein von Dichtern die Rede.

Die XI. Szene, die bei Aristophanes nur dazu benutzt wird, um die Schlechtigkeit der Bedienten, die alles darauf anlegt, ihren Brotherrn zu betrügen, zu geißeln, wird hier so geändert, daß die Regisseure den Direktoren gegenüber möglichst viel herauszuschlagen suchen, um sie nachher zu hintergehen. Aiakos und Angely finden sich in allen Punkten, und beide sind sich deckende Figuren. Der nun folgende Streit soll zwischen Schiller und Raupach ausgefochten werden; alles ist so wie bei Aristophanes, nur daß an Stelle von Sophocles Heinrich von Kleist als würdiger Zeit- und Geistesgenosse Sittewalds gesetzt wird. Nebenbei finden sich hier Angriffe auf Tieck und die Hitzigsche Mittwochsgesellschaft,[1]) die „Raupach ihren Schiller nennt." Die Chorlieder ähneln einander sehr. Eingeschoben ist hier, daß der Janhagel sich freut, wenn er große Männer mit Kot beworfen sieht und meint, er sei als Richter zuständig, weil er im Lesesaal alle Blätter mithalte.

Die XII. Szene bringt den Wettstreit. Gleich am Anfang stützt sich Raupach darauf, daß Schiller nichts wert sei:

„Lies nur des Hofrats Tieck Dramaturgien durch,
Da kannst du sehen, daß an dem nichts ist. Gewiß!"

Sonst ist der Kampf dort so geführt wie hier. Natürlich spielt Schiller auf ein Raupachsches, wie dieser umgekehrt auf ein Schillersches Stück an. Der Marbacher Dichter auf „Die Platzregen als Eheprokurator", das am 14. Februar 1829 am Berliner Hoftheater gegeben wurde. In der Rede des Dionysos finden sich natürlich kleine Unterschiede; gegen Schiller sprächen nur Tieck und die Tieckianer, für ihn alle Werke des Schwaben. Raupachs Göttin sei überall der Egoismus. Das nun folgende Chor-

---

[1]) Jul. Eduard Hitzig (1780—1849) bildete seine Neigung für Literatur und Kunst u. a. im Verkehr mit Brentano und Ludwig Wieland aus. In Warschau lebte er viel mit Zacharias Werner zusammen, dessen Tempelritter Robert d' Heredon in den „Söhnen des Tals" er Hauptzüge gegeben haben soll. Von 1808 lebte er als einflußreicher Buchhändler, Kriminalist und Herausgeber in Berlin. Bekannt sind seine Lebensbeschreibungen Werners (1823), E. T. A. Hoffmanns (1823) und Chamissos (1839).

lied ist kürzer als das des Aristophanes. Jetzt geht der eigentliche Kampf an: Für den unbekannten Phryniches wird hier der große Lessing gesetzt. Die nun folgende Aufzählung der Stücke Schillers durch Raupach und ihre Charakterisierung durch ihn hat nichts mehr — bis auf die Revueform — mit Aristophanes gemeinsam, wie überhaupt der Gang der Handlung sich von hier an von dem des Griechen immer mehr befreit. Nach Raupach seien „Die Räuber" „ein Stück für Studenten, die, wenn Papa kein Geld schickt, gleich im Moor versanken". In „Kabale und Liebe" würden englische Fürstinnen als Maitressen hingestellt, während im „Fiesko" Notzucht des Stückes Hebel sei. „Wallenstein" hätte von Schiller erst veredelt werden müssen, aber Tieck weise schlagend nach, daß der gegebene Held kein Wallenstein wäre. Die „Jungfrau" verliebe sich, und gar — „ein Skandal für edle Seelen!" — Karlos in die Stiefmutter! Erst das Chorlied zeigt wieder enge Verwandtschaft mit Aristophanes. Die Fragen, weswegen man einen Poeten bewundern müsse und was einer verdiene, der die Braven durch seine Dichtungen schlecht gemacht hätte, sind ebenso wie die Antworten eng an Aristophanes angelehnt. Als neue Begriffe werden hier Geschicklichkeit, Belehrung und Sittenlehre dazu eingeführt. Bei Sittewald wird die Handlung viel einfacher. Gleich auf die freche Frage Raupachs, was Schiller denn eigentlich geleistet habe, schlägt der Gefragte von Dionys-Lessing ermuntert vor, erst ein Raupach'sches Stück, dann eins von ihm aufführen zu lassen und dann zu prüfen und zu entscheiden. Aristophanes ist hier viel ausführlicher, es wird bei ihm auf Einzelheiten in den Stücken eingegangen, worin Euripides Aeschylus Vorwürfe über unmögliche Szenen macht. Raupach geht hier gleich auf die Sache selbst ein und will Kritik an den Versen des gegnerischen Verfassers üben. Die Sachlage ist also anders als bei Aristophanes. Dort greift Dionys immerfort in die Rede und Debatte ein, so daß der Charakter eines Wortgefechts dort besser wie hier gewahrt ist. Auch Euripides benimmt sich viel frecher. Das bei Aristophanes folgende Chorlied fällt hier ganz fort. Bei dem Griechen werden ferner die angewandten Zitate viel mehr zerpflückt. Der Gedankengang stimmt bei Sittenwald ganz mit dem griechischen überein. Die Einwände Raupachs gegen die Schillerschen Verse (aus der „Jungfrau von Orleans" III, 6, „Wallensteins Tod" III, 8)

sind kleinlich, bis Schiller erklärt, er werde ihn mit „Schnupftabak“ töten, da man merke, daß seine Verse samt und sonders mit Tabak versetzt seien. Der „süße Schnupftabak“ ersetzt die typische „alte Leier“ des Griechen trefflich. Raupach zitiert dreimal, wird aber jedesmal durch den „Schnupftabak“ geschlagen. Aber trotzdem sollen auch hier nach dem Bescheid des Dionysos erst die Worte beider gewogen werden. Der Chorkampf fehlt bei Sittewald, das wichtigste Lied des Aristophanes aber ist auch hier der Hauptsache nach übernommen. Der folgende Zitatenstreit findet sich auch bei dem neuen Dichter. Schiller zitiert aus „Wallensteins Tod“ (III, 10) und der „Braut von Messina“ (I, 4) und siegt mit den Worten:

„Und legst zehn Trauerspiele du hinein
Zwei meiner Verse schnellen sie hinauf.“

Die Schlußszene ist anders gestaltet. Bei Aristophanes steigt Aeschylus im Triumph gleich mit nach oben, hier legt Dionysus-Lessing die aus dem Zusammenhang unnötige Frage vor, was dem Königstädtischen Theater gegen die Konkurrenz des Königlichen am meisten wohl tue. Wer darauf die beste Antwort gäbe, soll mit nach der Oberwelt kommen. Raupachs Rat, jede Woche neue nervenerregende Stücke mit schönen Dekorationen — das sei die Hauptsache! — zu geben, fällt elend ab, und Schiller antwortet in prächtigen Versen, die z. T. aus dem „Deutschen Genius“ und den „Votivtafeln“ zusammengesetzt sind:

„Jahrelang bildet der Meister und kann sich nimmer genug tun,
Dem genialen Geschlecht wird es im Traume beschert.
Ringe, Deutscher, nach römischer Kraft, nach griechischer Schönheit,
Mach es wenigen recht, vielen gefallen ist schlimm.
Aber vom Leben rauscht es und Lust, wo bildend die Schönheit
Herrschet, das ewige Eins, wandelt sich tausendfach neu.“

Darauf steigt er mit nach oben. Die Schlußparabase ist fast wörtlich aus dem Griechen übernommen: Preis des großen Mannes, der sich an die wahre Kunst hält und sich mit Kleinigkeiten nicht abgibt. Als Nachfolger Schillers setzt der moderne Dichter Heinrich von Kleist in die Unterwelt. Der daktylische Schlußchor ist wieder ganz dem griechischen ähnlich.

Viel über die Komödie, nachdem sie so genau verglichen ist, zu sagen, erübrigt sich. Schon der Untertitel bei Sittewald verriet, daß sie eine Parodie der „Frösche“ des Aristophanes sei.

Sie ist mehr: eine Bearbeitung und folgerichtige Nachahmung und ist höchst gelungen. Oft sind wörtliche Übereinstimmungen und Entlehnungen übernommen, wie überhaupt das ganze Stück mit der Welckerschen Übersetzung zur Linken geschrieben ist. Aristophanes' Art ist gut erkannt und wiedergebildet, das Neue durchweg geschickt für das Alte gesetzt. Die Form ist gut nachgeahmt: Wortspiele, auch die typischen langen Wörter finden sich: S. 45: Elbewasserspüllicht, S. 49: klingklangbündeltönenden, S. 50: Lumpenzusammenstückler. Komische Bildungen wie S. 28 Maulsperrsitzen, Schlagwörter und das Spiel mit den Eigennamen sind bereits hervorgehoben worden. In den Versmaßen ist möglichste Anlehnung gesucht. Zusammenfassend muß betont werden, daß Sittewald bisweilen es besser wie Platen verstanden hat, Raupach, der von 1820—42 auf der Berliner Hofbühne und auch sonst auf dem Theater allmächtig war, und Müllner zu parodieren. Platen nahm nur den einen, dem er persönlich grollte und traf da nicht immer das Richtige, während Sittewald die Typen der Schicksalsdramatiker für die ganze Zeit in den beiden genannten Personen verallgemeinert. Als geschickte bearbeitende Nachahmung, in der so ziemlich alles, was aristophanische Eigenart zu nennen ist, gefunden wird, muß das Stück immer bezeichnet werden, um so mehr, als es offen Farbe bekennt und sagt, von wannen ihm die Wissenschaft gekommen sei.

10. Eduard Silesius, Hanswursts Verbannung.[1]

Obiges Stück zählt Kurz unter den aristophanischen Komödien auf. Es erschien in Wien 1836 und nennt sich „dramatische Bagatelle“. Das Pseudonym deckt den Eduard Frhr. von Badenfeld. Witz und Komik in dem Werkchen sind gut. Unmittelbare Einflüsse von Aristophanes lassen sich nicht feststellen. Dagegen spricht schon die Absicht des Dichters, weshalb er das Stück schrieb. Es will nicht polemisch sein, es will nur „von dem Aufschwung deutscher Poesie, von dem tiefen Standpunkt“ berichten, „auf welchem sie zu Goethes Zeit nach früherem, höherem Leben herabgesunken war, zu einer früher

[1]) Eduard Frhr. von Badenfeld ist Schlesier (1800 zu Troppau geb.). Er studierte in Wien und trat 1828 in österreichischen Staatsdienst. 1840 wurde er Hofkonzipist und lebte dann lange in Dresden. Dort starb er auch.

nie dagewesenen und wohl auch nie wiederkehrenden Höhe und Verklärung."

Hanswurst wird aus dem Keller, in dem er eingeschlossen ist, vor das Gericht Gottscheds und seiner Frau zitiert, verurteilt, aber durch Apoll wieder zu Ehren gebracht.

An Aristophanes erinnert die Verwendung bekannter Personen aus der Zeit, dann die von Typen wie Hans Klachel und Kurzweil und schließlich die allegorischer Personen, wie Apoll. Aristophanisch ist auch die revueartige Aufzählung der Dichtergrößen. Eine Apotheose mit Lessing, Klopstock, Wieland, Herder, Goethe, Schiller, Novalis, Tieck und Jean Paul macht den Schluß. Tiecks Einfluß ist für Sprache und Form leicht ersichtlich. Mehr als einmal fühlt man die Nähe seines „Hanswurst als Emigrant". Als aristophanische Nachahmung steht das Werkchen gegen Kurz' Meinung nicht.

11. Ad. Brennglas, Antigone in Berlin.

Frei nach Sophokles II. Auflage, Berlin 1843. Der Verfasser ist der schon in anderem Zusammenhang behandelte Glaßbrenner, der sich unter diesem Pseudonym verborgen hält und in dem Stück eine gelungene Satire auf den „rein menschlichen" Theatergeschmack Berlins in den vierziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts gibt. Man will auf jeden Fall griechische Stücke sehen, obwohl man nichts davon versteht und man sich langweilt. Die Gräkomanie der Hauptstadt geht so weit, daß sie Schiller und Goethe ablehnt, ja sie einfach niederpocht. Wohl auch gegen Friedrich Wilhelm IV., der die Aufführung der „Antigone" (der bekannte Berliner Witz: Antik-o-ne) befohlen hatte, ist sie gerichtet.

Die von Kurz als aristophanisch bezeichnete Komödie gibt ein Theaterpublikum wieder, wie es sich während der Aufführung eines Griechenstückes benimmt. Nach der Richtung will sie wie die Aristophanische ein Spiegelbild sein. Auch Glaßbrenner will hiermit bessern. Die Parodie enthält nebenbei Hiebe auf die Hegelsche Philosophie (S. 9 u. 41) und auch mit der Polizei und dem erlassenen Rauchverbot wird Spott getrieben. Die Hauptsatire ist literarisch gegen die griechisch-deutschen Stücke und sozial gegen den törichten Geschmack des Publikums gerichtet.

(Man beachte das Motto: „Wir leben in einer Zeit, in welcher der rechte Mensch nur lachen kann, wenn er nicht weinen will.) Es werden die „Antigone“ von Sophokles und daneben zum Vergleich Szenen aus Schillers „Braut von Messina“ gegeben. Schiller fällt ab, und man gibt dem griechischen Stück, das man zwar nicht versteht, aus Moderücksichten Vorzug und Beifall. Schon aus dem Stück im Stück, besonders aber aus dem Anfangsgespräch ersieht man, daß Tieck nicht wenig dazu gegeben hat. Trotzdem darf der Einfluß von Aristophanes nicht geleugnet werden, um so weniger, als der Grieche selbst wiederholt im Stücke, freilich in nicht gerade ehrenvoller Weise, genannt wird. Der „Neujrieche Piefke“, dessen Vater in Athen mit sauren Gurken während der Vorstellungen der Komödien des Aristophanes („da brauchte manch angegriffener Grieche Stärkung, un aß ne saure Jurke“) handelte, wird von dem Buchbinder abgetan:

„Er hat in die jriechische Zeitung jelesen, daß de Comoedienschreiber bei uns Allens sagen dürfen, wat se denken und nicht denken, un deßwejen jejlobt, hier wachsen die Aristophanesse so völle wie de Spatze unterm Himmel, un er könne hier den Jurkenhandel seines Urjroßvaters seligen wieder aufnehmen und ins Jroße treiben. Aber er hat sich jeschnitten. De Comoedienschreiber handeln bei uns selber mit de saure Jurken, se bringen se mit ufs Theater“.

Entfernt wird der Verfasser also wohl in dem oder jenen Punkte an den Griechen gedacht haben. Es ist allerdings nicht viel in dem Stück, das sich von ihm beeinflußt nennen ließe. Typen freilich sind alle seine Personen, die er gibt, mag es nun der Philologe Bos sein und in ihm die Überphilologie getroffen werden, oder mögen der „jebüldete“ Buchdrucker Feist und der Rentier Buffey den einfachen, durch den Modegeschmack verderbten Mittelstand treffen. Vorzüglich sind die Typen des „Amphibientheaters uf de Jallere vor sechs Jroschen“ gelungen. Daneben beleben auch bekannte Persönlichkeiten wie bei dem griechischen Komiker die Handlung. Ich denke z. B. an die damalig sehr bekannte Berliner Schauspielerin Auguste Düring-Crelinger, die auch auftritt. Auch daß er die zu verspottenden Dinge in ihrer Schwäche und ihren schädlichen Wirkungen vorführt, mahnt entfernt an die aristophanische Art. Die Wortspiele von Antigonist und Antagonist, Dirke und Türke usw. verraten ebenfalls aristophanischen Einfluß und Witz. Das Gleiche gilt von den ge-

lungenen Wortspaltungen und Namensverdrehungen, z. B. Pelleneikäse und Polizeikäs aus Polyneikes. Ferner erinnert die Wendung des Chors S. 27 unmittelbar an das Publikum an die Parabase des Griechen, wie überhaupt die Schlußrede der schon genannten Madame Crelinger (1795—1865) diese Stelle einnimmt. Hier ist auch Platens Einfluß wirkend. Wortungeheuer sind eigentlich nur S. 27 in „menschenvollbekleidend" angebahnt. Auf Iffland, also zeitgenössische Dichter, findet sich S. 23 und 52 u. a. eine Satire. Das ganze Stück ist das Spiegelbild des damaligen Publikums und seines Geschmackes und steht in seiner Absicht in dem Punkte ganz auf aristophanischem Boden. Die allgemeine Stimmung, die bei einer griechischen Aufführung im damaligen Zuhörerraum herrschte, ist nur in Worte übertragen, und jeder, der sich schuldig fühlte, konnte da seine Untugend sehen. Die gelungenste Figur des Stückes Piefke ist sicher wohl verschiedentlich von Aristophanes beeinflußt. In der Form freilich ist die Komödie oft rein Tieckisch.

12. Karl von Holteis „Die beschuhte Katze",

ein Mährchen in drei Akten mit Zwischenspielen, Berlin, Duncker 1843, ist, wie aus der ganzen Anlage des im allgemeinen recht mäßigen Werkchens hervorgeht und S. 15 auch offen zugegeben wird, eine Parodie auf Friedrich Halms „Sohn der Wildnis". [1]) Daneben soll auch der Geschmack des damaligen Theaterpublikums lächerlich gemacht werden, weshalb namentlich das Tierspiel eingeführt zu sein scheint. Die Erstaufführung des genannten dramatischen Gedichtes des Krakauer Freiherrn fand am 28. Januar 1842 im Wiener Burgtheater statt und hatte von da einen Siegeszug über die deutschen Bühnen gemacht. Den Inhalt dieses „glücklichen Wurfs", wie Michael Enk, Halms kritischer Berater und Freund, das Stück in einem Brief vom 28. März 1842 rühmt, zieht Holtei ins Lächerliche in seinem Märchen. Er benutzt den Gang der Halmschen Handlung in starker Verballhornung auch für sein Stück. Die Personen übernimmt er z. T. auch, freilich bezeichnet er sie anders: Aus dem

---

[1]) Friedrich Halms ausgewählte Werke in 4 Bänden herausgegeben von Anton Schlossar. Leipzig, Hesse, II, 140—217. Vgl. die Einleitung dieses Buches und die „Zueignung an Friedrich Halm" von Holtei.

Waffenschmied Myron wird der Schwerdtfeger Rumpelmeyer, seine bei Halm etwas weichlich charakterisierte Tochter Parthenia wird mit bezeichnender aristophanischer Namenskritik zur Pathetia, deren Rolle bei Holtei (1797—1880) oft die kluge Hauskatze Mies einnimmt. Die kriegerischen, rauhen Tectosagen müssen zu modernen Teltowsagen, „Rumtreibern“ mit den populären Spottnamen Nante, Lude, August, Fritze werden. Daneben treten eine Unmenge Tiere bei Holtei auf. Das ganze Stück aber wird auf Berliner Verhältnisse zugeschnitten. Die Parodie hat, wie aus mehreren Stellen (z. B. S. 8, 14, 102, 113) deutlich hervorgeht, bewußt Tiecks prächtigen „Kater“ zum Vorbild und ahmt ihn auch trefflich nach. Man achte z. B. nur auf das viele Mitspielen des Publikums, die Tiergestalten, namentlich die Katze usf. Nur einmal erhebt sich das Märchen zu aristophanischer Größe, wie auch Herr Schmidt auf S. 96 meint: „Jetzt sind wir schon im Aristofanes!“ Und wirklich erinnern die Chöre der Vögel und auch die der andern Tiere (III, 6 S. 95 ff.) an die Gesänge der befiederten Luftbewohner aus den „Vögeln“ des Aristophanes. Bestimmte, nachweisbare Entlehnungen aus den Stücken des athenischen Spötters liegen natürlich nicht vor, aber die Parallele zu dessen Art drängt sich durch die genannte Äußerung und die Chöre wirklich auf. Auch viele zeitgenössische Verhältnisse werden — namentlich in der ersten Szene, im Theater, und in den Zwischenspielen — oft gestreift. S. 88 fällt „Morgen-Zwielicht-Dämmerschein“ auf und erinnert an aristophanische Wortungeheuer. Stellen aus Halms Stück übernimmt Holtei [1]) und verdreht sie komisch, erinnert sei z. B. an die Benutzung des bekannten „Mein Herz,

---

[1]) Karl von Holtei ist Breslauer. Er ist am 24. Januar 1797 in der schlesischen Hauptstadt geboren, in der noch heut ein schlichtes Denkmal A. Rachners an ihn erinnert. Nachdem er 1815 ins Feld gezogen, studierte er in seiner Vaterstadt die Rechte, um aber bald (1819) zur Bühne zu gehen. Als Schauspieler hatte er aber kein Glück. Mehr lachte es ihm als Theaterdichter; als solcher wirkte er namentlich in Breslau, Berlin, Darmstadt und Riga. Er lebte lange Zeit auf Reisen von seiner seltenen Gewandtheit als Vorleser dramatischer Gedichte und siedelte 1870 dauernd nach Breslau über, wo er am 12. Februar 1880 im Kloster der Barmherzigen Brüder starb. Seine vorzüglichen schlesischen Dialektdichtungen (zuerst Berlin 1830, schon 1883 (Breslau) die 18. Auflage) sind weit über die Grenzen Schlesiens bekannt.

ich will dich fragen" (Halm, II. Akt gegen Ende). Damit zeigt er, daß ihm diese Gepflogenheit des athenischen Spötters ebenfalls bekannt war.

13. Friedrich Vischer, Faust III.[1])

Der berühmte schwäbische Ästhetiker ist auch sonst schon durch sein treffliches Lustspiel „Nicht Ia" als Dichter kein Unbekannter, wenngleich sein prächtiger Roman „Auch Einer" noch immer nicht die verdiente Verbreitung in allen Kreisen gefunden hat. Sein „Faust, der Tragödie III. Teil. Treu im Geiste des II. Teils des Goetheschen Faust gedichtet von Deutobald Symbolizetti Allegoriovitsch Mystifizinsky", 1862 in Tübingen in I. Auflage erschienen, ist, wie der Untertitel ahnen läßt, gegen den II. Teil von Goethes Faust und außerdem gegen die Goethephilologie gerichtet. Schon 1839 war Vischer als wütender Recke unter die Faustforscher getreten, um „fürchterlich Musterung" unter den „Stoff und Sinnhubern" zu halten. Um die aesthetische Würdigung des I. Teils hat Vischer sich Verdienste erworben. Anders stand er dem II. gegenüber. Seine Untersuchungen wurden in Hinsicht auf den Stil dieses Teils oft persönlich und führten zu einer bedauerlichen Verkennung des von Goethe Gewollten. Der Gelehrte verpönte allmählich jede Allegorie und stellte „an die symbolische Gestalt des Faust die nach Hegel schmeckende Forderung, es müsse in Wort und Tat die Totalität der Menschheit ausgeschöpft werden." [2]) Unter diesem Gesichtswinkel begann er seinen Faust und unter dem muß er auch betrachtet werden. Man beachte das Motto zu seinem Werk:

„Und allegorisch wie die Lumpen sind,
Sie werden uns um desto mehr behagen." (Goethe, Faust II, IV. Akt, 10329 f.)

Leicht erklärlich ist es nach dem Gesagten, daß bisweilen

---

[1]) Friedrich Theodor Vischer (pseud. auch Schartenmayer) ist am 30. Juni 1807 zu Ludwigsburg geboren. Er studierte Theologie und wurde Vikar. Aber schon 1836 gab er den geistlichen Beruf wieder auf. Seit 1857 Professor der Philosophie in Tübingen, wurde er 1845 wegen Freisinns vom Amte suspendiert, 1848 in die Nationalversammlung gewählt und später Professor am Züricher und Stuttgarter Polytechnikum. Er starb am 14. September 1887 in Gmunden.

[2]) Erich Schmidt, Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt nach der Göchhausenschen Abschrift hrsggbn. III. Abdruck 1894 S. XIV.

zu viel in der Satire gegeben wird. Das Stück liegt bereits in VI. (Jubiläums-) Auflage 1907 vor. Die einzelnen Drucke[1]) sind dem Inhalte nach nicht dieselben.

Nach Johannes Volkelt[2]) macht die I. Auflage den Eindruck einer zerplatzenden Schaumblase, während auf der II., von der die andern folgenden nur Neudrucke sind, schon ein reiferer Humor liegt. Dem Urteil trete ich unbedingt bei. Schon im Äußeren zeigt sich der Unterschied der beiden Auflagen. Die I. ist ein schmächtiges Bändchen von 134 kleinen Seiten, während die II. in ihrem größeren Format und ihrer bedeutenderen Stärke (224 fast noch einmal so große Seiten) mehr Beachtung heischt. Der Unterschied aber erstreckt sich nicht nur auf das Äußere, auch auf den Inhalt. Die Ausgabe von 1862 zeigt einen viel derberen, fast möchte ich sagen, gehässigeren Ton als ihre Schwester von 1886. Das obscöne Element ist stark vertreten, erinnert sei nur an die gewagte Szene II_8 (S. 46 ff. I. Aufl.) mit den Müttern. Der Schauplatz ist „ein Raum außerhalb des Raums“, über dessen Zugang Valentin genügend Auskunft gibt:

„Kurz einen Sitz von Holz und rund,
In seiner Mitte gähnt ein Loch
Schwarz wie der Hölle Mund.“ (II_8, 50 ff. I. Aufl.)

Eine Szenenbemerkung läßt über die Luft, die dort weht, nicht im Unklaren: Kurz und lakonisch kündet sie nur: „Es stinkt.“ Stärkeren Tabak hätte selbst ein Aristophanes nicht bieten können, der Auftritt zeigt die engsten Anlehnungen an die Derbheiten des Griechen. In der II. Auflage ist diese Szene — für meinen Zweck leider — bedeutend gemildert. Man erkennt sie fast nicht wieder. Hier geleitet ein Kaminfeger (Mephistopheles) mit den üblichen Theatermaschinen durch einen besonders dazu geschaffenen Schlot hinab. Der mystische Schlüssel aus Goethes Faust II spielt dabei ebenfalls eine große Rolle. Die Verteilung der einzelnen Auftritte auf die drei Akte ist beim ersten Erscheinen ebenfalls eine andere. Ferner fehlt das ganze lange Nachspiel des II. Druckes. 1862 erscheint Goethe

---

[1]) 1862[1]; vermehrt und umgearbeitet 1885[2]; 1886[3] (Neudruck von II); 1889[4]; 1901[5]; alle in Tübingen.

[2]) Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München 1886. Nr. 142, 146. Vischers Faust.

am Schluß in einem „offenen Fenster am höheren Himmel", „man hört ihn herzlich lachen", er sagt:

„Mein Lebtag hab' ich nicht so froh gelacht,
Noch seit ich hinging zu der Geisterhalle;
Der tolle Kerl, der diesen Spuk erdacht,
Der hat mich lieber, als ihr andern alle!"

Abgeschmarkt hat die I. Auflage ferner statt des Lieschens, die die Qualen des Fegefeuers erleichtert bekommt, weil sie am Brunnen „so moralisch sprach", Gretchen. Valentin, die Lieblingsfigur Vischers, weiß damals noch nichts von seiner späteren Stelle als himmlischer Bierwirt. Überhaupt ist die Zahl der Personen in der II. Auflage bedeutend vermehrt. Sie ist für meine Betrachtung besser zu verwerten. Einige aristophanische Bezüge, die ich in ihr zu sehen glaube, finden sich z. T. schon in der Ausgabe von 1862, dazu bringt aber der II. Druck noch bedeutend mehr. Deshalb wende ich meine Betrachtung besonders der II. Auflage zu.

Notwendig ist für die Beurteitung der Komödie, auch für das Lesen derselben, daß man Vischers Ansicht ist, der II. Teil des „Faust" stehe weit hinter dem I. zurück. Nur so kann man das Stück verstehen. Da es treu im Geiste und dazu treu in der Sprache des Goetheschen Werkes geschrieben ist, so bringt dieser Umstand von selbst mit sich, daß es in der Redeweise und Form und auch sonst im Äußern wenig von Aristophanes beeinflußt erscheint. Aber schon die enge Anlehnung an das Vorbild, das verspottet werden soll, die ausgiebige Benutzung des Wort- und Zitatenmaterials aus Goethe, die Übernahme seiner Personen und Begebenheiten mit geringen lächerlichen Änderungen lassen an Aristophanes mehr als einmal denken. Auch das warme patriotische Gefühl ist Vischer wie dem Griechen eigen. Begeistert tritt er für deutsche Art ein, wenn er den deutschen Michel (II 6 u. 7) auftreten läßt. Wieviel Vaterlandsgefühl spricht aus der Klage über die deutschen Spielbanken (II. Aufl. S. 73), die auch wörtlich so der erste Druck schon hatte.[1]) Bekannte Persönlichkeiten der Zeit werden zur Erhöhung der Satire benutzt. Er zeigt auch darin, daß er seinen Gegner nicht gänzlich verkennt, daß er am Schluß im Nachspiel dem alten Herrn (Goethe) einen

[1]) Auf die ähnliche Stelle in Hoffmanns „Mondzügler" sei hingewiesen (vgl. S. 40 u. 42).

Hymnus, sich selbst aber dabei nicht gerade ein Loblied singt, mit seinem Vorbilde einen Zug gemeinsam, nämlich: Das Bessernwollen, das nicht sich selbst als den Vorzüglichsten hinstellt, sondern sich eben nur mit dem Mittel des Spottes auf die Fehler und Schwächen aufmerksam zu machen berufen fühlt.

Damit ist aber die Parodie bei weitem nicht erschöpft. Der Name des Verfassers teilt sie deutlich in vier Teile. Zu trennen ist das Stück und das Nachspiel. Im Stücke wird dem Namen des Symbolizetti, Allegiorowitsch, Mystifizinsky gemäß gegen Allegorie, übertriebene mystische Symbolik zu Felde gezogen. Schrecklich wird gegen die Mütter, Homunkulus, Helena, Euphorion und die Unverständlichkeit des ganzen II. Teils gewütet. Echt aristophanisch werden die Figuren aber beibehalten, aber ebenso aristophanisch werden sie komisch verändert: die Mütter z. B. müssen Kaffee trinken und spotten über die auf sie gemachten Conjecturen. Euphorion wird von Valentin verdroschen, was Helena so rührt, daß sie sich bis auf die Krinoline auflöst. Diese wichtige Person des II. Teils des Goetheschen Faust charakterisiert Vischer so:

„Was tausend; Trödelwerk von lauter Drähtchen,
Von Kurbeln, Stangen, Bügeln, Rädchen
Verkritzeltes Papier aus Schülermappen,
Pappreste, Leinwandfetzen, Flicken, Lappen —
Ganz blieb nur dieses luft'ge Reifgestelle,
Da sieht man's recht: Plusmacherei der Hölle“ (S. 63, II. Aufl.).

Der brave Sohn gibt sich durch einen Riesensprung an die Decke aus Nirvanasehnsucht den Tod. Homunkulus explodiert. Die „klassische Walpurgisnacht“ wird in der Kaltwasserkur Fausts (III, 8), erst in der II. Auflage hinzugesetzt, verspottet. All dies ist in höchst witzigen, humorvollen Szenen geschrieben, die von einem Aristophanes auch verfaßt sein könnten. Die Art des Griechen ist trefflich abgesehen und nachgeahmt. Zu der „Massage- und Streichprobe“ durch Valentin (III, 5), die erst die II. Auflage hat, möchte ich die Anregung in der ähnlichen Prügelszene der „Frösche“ sehen. Am stärksten erinnert die Satire im III. Akt mit Stiefelknecht und Hühneraugen an Aristophanes.

Auch schon im ersten Druck, allerdings in geringerem Umfange, war dieser Auftritt vorhanden. Hier haben wir den antiken Chor aus dem komischen Drama in Rhythmus und Aufstellung, Doppelchor und „rhythmisch-orchestischem Stellenwechsel der

Individuen in beiden Gruppen." 1862 erinnerte auch noch II, 7 — nachher gestrichen — an den alten Chor. Die Sprache ist durchweg Goethe nachgebildet; namentlich gegen die zweifüßigen gereimten Verse ist durch höchst ergötzliche Nachahmung zu Felde gezogen. Hier findet außer an andern Stellen auch der meiste Anschluß an die aristophanischen komischen Wortungeheuer statt. Aus der Fülle seien folgende hervorgehoben:

S. 4 Vollkommenheitsanbahnerei, S. 12 Goldschimmerhäutliche, 13 Malzgehalttropfigen, 17 Sinnkizelschnullend, 18 Sinneneinheizende, Spundenfortklopfige, Seideleinspritzliche, 31 Sitzledergerbliche, rundschnittumzingelten, 38 Mutterwohnungsöffnungsprozedur, 66 Sturmdrangpoetische, Gummiarabische, 76 Gliederzerschlitzende, 89 Überschlagbeffliche, Hetzkaplankläffliche, undeutschromanische, Spanischloyalische, Sengendpetrolische, Buddhamongolische, 92 nervenerschütternde, 93 Stickluftmephitischen, 139 Säfteverhockungen, 143 wonneglutdurchbebet, 168 Ideen-Käs-Gewimmer u. a. m.

Daneben ist auch der religiösen Satire ausgiebig die Zügel schießen gelassen im Auftreten des Jesuitenschemens, der Hetzkapläne, der vier Erzpatres usw., worin Gebrechen und Auswüchse der Kirche gegeißelt werden. Das Grundmotiv zu den meisten Scenen und die Personen des Vischerschen Stückes sind aus Goethe entnommen. Nach ihm wird ja der Faust des II. Teils nicht in neue Kümmernisse und Prüfungen, sondern in lauter Allegorieen gebracht. Trotzdem siegt er. Vischer hält das für falsch und schließt nun unmittelbar an den ersten Teil an. Er gibt in echt aristophanischer Art ein Zerrbild des Goetheschen Himmels, in dem Faust in den verschiedenen Proben nun das noch erleidet, was ihm nach des Verfassers Meinung zu seiner Rettung fehlt. Nun versteht man nach Vischers Ansicht seinen himmlischen Ausgang. Höchst grotesk ist, wie sich die Personen, an denen Faust sich im I. Teil irgendwie vergangen hatte, an ihm rächen. Mephisto spielt auch hier eine Hauptrolle. So kommen die neuen Prüfungen zu stande. Daß der Aesthetiker in seiner Satire zu weit geht, erhellt ohne weiteres. Darin gleicht er nicht Aristophanes, der fast immer ruhig und sachlich blieb. Und als ob das der Verfasser gefühlt hätte, gibt er das Nachspiel, auf das in mehr als einer Hinsicht das „Deutobold" hinweist. Prächtig parodiert der Dichter hier an seinem eigenen Werk das Übermaß einer Erklärerphilologie, wie sie sich verschiedenfach an Goethes Werken versucht und geübt hat. Ein-

mal soll darin durch die vorkommenden typischen Personen, Denkerke, Scharrer, Karrer, Brösamle, Deuterke, Grübelwitz, Hascherl recht aristophanisch den Übergelehrten der Goethewissenschaft eins ausgewischt werden. Die Namen der Personen suchen wie die des Griechen ihre Art zu charakterisieren. Dann aber soll Goethe Gerechtigkeit und unserem Dichter Rechtfertigung in dem Nachspiel zuteil werden. So kommt die Korona der „Sinn- und Stoffhuber", die sich am Faust tot erklärt hat, in Valentins Himmelswirtshaus. Düntzer bekommt schon in dem eigentlichen Stück (II. Aufl. S. 195 auch schon I. Aufl. S. 25) seinen Spott. Die beiden Sphären, in denen das Stück spielt, können auf einem Einfluß von Aristophanes beruhen, wenn nicht Rapps „Wolkenzug", der ähnliche Scenen enthält, hier mit im Spiele ist. Jedenfalls ist der Spott köstlich. Der alte Herr und der Unbekannte (Goethe und Vischer) versöhnen sich schließlich, und wenn auch Mephisto letzteren, der mit der Aufzählung der Stücke Goethes an Aristophanes' Revue erinnert, mit sich fortnimmt, so lassen die Schlußworte Goethes:

„Ich denke seinetwegen
Zu rechter Zeit ein Wörtchen einzulegen"

einen gerechten Ausgang vermuten. Wissentlich hat Vischer Aristophanes kaum nachgeahmt, aber nahe ist er ihm in vielen Punkten gekommen. Er ist in seiner „Aesthetik" der Ansicht, daß ein neuer Aristophanes nicht mehr entstehen könne, aber dagegen würde er schwerlich etwas gesagt haben, daß der Grieche in einzelnen Punkten erreicht werden könne. Er selbst hat dazu nicht als Geringster gehörig Anlauf genommen. Auch Gegner können sich an der frischen köstlichen Arbeit erfreuen. Max Kochs Rezension urteilt mit Recht: „Ich meine, wie man an Aristophanes' „Fröschen" sich begeistern kann, ohne des Dichters Urteil über Euripides zu teilen, so kann auch ein Anhänger des II. Faust, und ich zähle mich gern zu diesen, sich doch an dieser genialen aristophanischen Komödie in deutscher Sprache erfreuen."

In diesen Zeilen ist nur auf das eingegangen, was Volkelts Aufsatz nicht enthielt. Auf ihn wird hiermit zur Ergänzung verwiesen. Zu Dank scheint Vischer[1]) übrigens auch Grabbes

[1]) Vischer hat noch einmal das Gebiet der Faustparodie betreten. Zu gleicher Zeit mit der II. Auflage obiger Satire entstand folgende

hier behandeltes „Scherz, Satire, Ernst usw.“ verpflichtet. Erinnert sei an den Umstand — erst in der II. Auflage im „Faust III“ —, daß Personen anderer Autoren auch im Jenseits Bierwirte werden und an die Parallelen in den Unterrichtsscenen beider Stücke, namentlich was die Lehrarten anlangt. Vergleiche z. B. Vischer, S. 25: Wenn Faust züchtigen will:

„Auch Wallenstein
Fällt jetzt mir ein:
„Ich will es lieber doch nicht tun;“ —
So sei's, ich laß den Bakel ruhn.“

und dazu Grabbe I, 313 der Griesebachschen Ausgabe: Der Teufel sagt zu Rattengift:

„Wir haben ihn (Wallenstein) auch sofort auf unserm höllischen Gymnasio z. Z. angestellt, und würden mit ihm im höchsten Grade zufrieden sein, hätte er nicht den Fehler, daß er jedesmal, wenn er den Stock aufhebt, um einen nichtsnutzigen Buben zu züchtigen, solange ausruft: „hier ist nicht Raum zu schlagen“, „wohlan es sey“, „ich wills lieber doch nicht tun“ ect., bis daß ihm der Bube von hinten einen großen papiernen Zopf angesteckt hat.“

Die offenbare Parallele, zu der sich noch kleinere gesellen lassen, ist auf der Hand liegend.

Unrecht hat Kurz, wenn er sagt, „nicht sowohl der II. Teil Goethes, als dessen Ausleger“ werden lächerlich gemacht. Mit Streichung des „nicht“ hat der Satz seine völlige Richtigkeit. Daß er die Komoedie unter die aristophanischen rechnet, halte ich durchaus für berechtigt.

14. Richard Wagner, eine Kapitulation.[1]

In die glorreiche Zeit des Krieges 1870/71, in die schon Schack versetzte, stellt uns auch Richard Wagners „Lustspiel in antiker Manier, Eine Kapitulation“. Der erste Blick scheint das politische Element in den Vordergrund zu stellen, aber das von dem Verfasser selbst dem Stücke vorangeschickte Vorwort belehrt eines Besseren. Es sieht über die vielen Schrecknisse

---

Travestie: „Höchst merkwürdiger Fund aus Goethes Nachlaß: Einfacherer Schluß der Tragödie Faust. Mitgeteilt vom redlichen Finder“ (erschien in J. Stettenheim, Humoristisches Deutschland 1886).

[1]) Gesammelte Werke. 9. Bd. Lpzg. 1898³; vgl. Glasenapp, das Leben Richard Wagners in 6 Büchern. III. Ausgabe im III. Bd. 1. S. 342. Lpzg. 1904.

der Belagerung hinweg, vermag dieselben sogar in ein heiteres Licht zu ziehen, wobei ein guter Teil aristophanischen Humors zum Durchbruch kommt. Die Hauptspitze der Satire richtet sich auch nicht gegen die bedrängten Bewohner der Seinestadt,[1] sondern gegen die deutschen Theaterzustände, die sich nur in Abhängigkeit von französischen Bühnen wohl fühlen. Daneben verschont die Satire freilich auch nicht die französischen Verhältnisse zur Zeit der Belagerung, so den Chauvinismus, die Nationaleitelkeit französischer Patrioten, dazu die Interesselosigkeit des Volkes an politischen Dingen: Es will vielmehr Theater sehen, auch jetzt in der aufgeregten Zeit und verlangt stürmisch die Rückberufung der zur Linie eingezogenen Opernmitglieder von der Regierung.

Entstanden ist das Lustspiel 1871 im November, als die Kriegsereignisse bereits vorüber waren. Wagner hatte erfahren, daß einige damit umgingen, aus den Verlegenheiten der Feinde gegen Ende 1870 ein Stück, das mit jenen satirisch Abrechnung halten sollte, zu schmieden. Davon erhofft er auch die Freiheit der deutschen Bühnen gegenüber den französischen. So kommt ihm der Gedanke, ein ähnliches Stück zu schreiben und das führt zu vorliegendem Lustspiel. Deutlich spricht das schon genannte Vorwort davon, nicht die Franzosen, sondern die augenblicklichen Theaterzustände will es lächerlich machen:

> „Mein Sujet zieht keine andere Seite der Franzosen ans Licht, als diejenige, durch deren Beleuchtung wir Deutschen im Reflex uns in Wahrheit lächerlicher ausnehmen, als jene, welche in allen ihren Torheiten sich immer original zeigen, während wir in der ekelhaften Nachahmung derselben sogar bis tief unter die Lächerlichkeit herabsinken."[2])

---

[1]) Die Franzosen freilich sind z. T. anderer Ansicht. Erst in unseren Tagen — 21. Mai 1907 — hat sich Camille Saint-Saëns in der Zeitschrift „die Standarte" über R. Wagners Stück wie folgt ausgelassen: „Monsieur! Un proverbe antique dit que l'injure est permise aux vaincus. Elle ne l'est donc pas aux vainqueurs, et en écrivant „Une Capitulation", en rééditant cette „Posse" dans ses oeuvres complètes, R. Wagner a commis un acte blâmable que son patriotisme ne saurait excuser". Veranlaßt ist diese Äußerung durch den offenen Brief eines Mitarbeiters der „Standarte", in dem behauptet wird, die „Posse" Wagners enthalte durchaus keine beleidigende Spitze gegen Frankreich (vgl. zu der ganzen Angelegenheit „Breslauer Morgenzeitung" 1. Juni 1907, Morgenblatt).

[2]) vgl. Victor Tissot, Richard Wagner et les Parisiens. Traduction complète de la comédie de M. R. Wagner contre Paris assiégé. Avec une

Wie Aristophanes benutzt auch Wagner bekannte Zeitereignisse, um daran seine Satire zu knüpfen. So spielt er mit der Einführung der Ratten einmal auf die bekannte Hungersnot an, die zur Zeit der Belagerung herrschte, und in der man die wenig appetitlichen Kellertiere verzehrte. Zugleich benutzt er den gleichen Namen für die Ballettdamen, um daraus eine wirkungsvolle Satire auf Offenbach und das theaterfrohe Pariser Volk zu machen. Die große und wichtige Rolle, die die Katakomben in der Zeit gespielt haben, Gambettas kühner Aufstieg, die Gegensätze in der Regierung werden ebenso geschickt verwertet.

In diesem Rahmen bewegt sich der Angriff auf die deutsche Theaterbühne. Schon das Äußere, die Szene, sucht an das alte Vorbild anzuknüpfen. Der Schauplatz ist dem antiken genau von Orchestra bis zum Balkon nachgebildet, freilich so, daß die alten Dekorationsstücke im Altar der Republik usw. eine andere Gewandung erhalten. Das Grundschema ist geblieben und äußerst gelungen verwertet. Auch darin, daß das Stück in zwei Welten, eigentlich sogar in drei Welten spielt, könnte eine Beeinflussung des Griechen gesehen werden. Und nun die Personen! In ihnen sind nur Persönlichkeiten, die in der Zeit eine Rolle gespielt und in Regierung und Zeitverhältnisse tätig eingegriffen haben, verkörpert. Ja, sie sind nach gewissen Richtungen hin Typen, was besonders in der Satire auf die Staatsverwaltung zutage tritt. In Gambettas Natur ist namentlich das Richtige erkannt. Auch darin, daß die Regierung in ihrer Tätigkeit vorgeführt wird, sich also selbst dem Lächerlichen, der Beurteilung und möglichen Verdammung preisgibt, erkennt man aristophanische Gepflogenheit. Trefflich sind die einzelnen Strömungen in der Verwaltung gekennzeichnet. Den „Mitgliedern der Regierung“ stehen die einzelnen Chorführer und der Chor gegenüber. Von ersteren läßt sich dasselbe sagen, wie von den Regierungsleuten: Auch hier ist Aristophanes getroffen. Viktor Hugo, der gegen Deutschland wetterte und die feindlichen Truppen zum Rückzug aufforderte, die Verehrung, die er bei seinen Landsleuten genoß, sind geschickt und anschaulich vor Augen gebracht.

---

préface et un portrait de l'auteur. (Traduction anonyme de M. Tissot.) Supplément au numéro 19 de L'année nouvelle, série de l'Eclipse. Aus Henri Silège, Bibliographie Wagnerienne française, Paris 1902. — vgl. auch Revue Wagnerienne. Fondateur-Directeur Edouard Dujardin, Paris 1885—88.

Ausdrücke, die er liebt und öfters anwendet, werden benutzt, um ihn lächerlich zu machen. Er ist der Nationalheld der Feder und steigt zum Schluß als Genius des Ruhmes in bengalischem Feuer empor. Unter den anderen Chorführern spielt der effekthaschende Perrin als Operndirektor eine Rolle. Er und auch die anderen sind mit kurzen Zügen trefflich charakterisiert. Namentlich erhalten auch die radebrechenden, „französischen" Elsässer ihre verdiente, wenig ehrenvolle Charakterisierung in dem berüchtigten Diedenhofer (Lothringer, mit Rücksicht auf die bekannte Festung) und den Elsäßern Dollfuß (eine berühmte Familie des Oberelsaß) und Keller, der als Freischarenführer und Opponent gegen die Friedenspräliminarien genügend bekannt ist. Das ganze Personenverzeichnis, auch die Auftretenden, die dort nicht genannt sind, besteht nur aus bekannten Leuten, die in der Zeit um 1870 eine bedeutende Rolle spielten. Zu den Chorführern gehört der Chor. Er ist im allgemeinen nicht aristophanisch, sondern mehr operuhaft, was sich aus der Bestimmung des Stückes ja genügend erklärt. Bekanntlich sollte ein „junger Musikfreund", Hans Richter, die Musik dazu schreiben, und ein Vorstadttheater in Berlin es aufführen. Es wurde anonym angeboten, abgelehnt und ist nie zur Aufführung gekommen. Diese Urbestimmung des Stückes erklärt, daß die Chöre schon in der Sprache operettenmäßig klingen. In ihren Bewegungen erinnern sie bisweilen an den Chortanz der Alten. Durchaus berechtigt ist am Schluß an Stelle der alten Bühnenbewegung ein moderner contre getreten. Daß der Chor immer in die Handlung eingreift, mögen die Ratten, mag das Volk ihn bilden, ist von Aristophanes übernommen, ebenso wie vielleicht dessen Tiergestalten auch auf die Ratten hingeführt haben können.

Ebenfalls in der Personifizierung des Luftballons, der dadurch in gewissem Sinne aristophanische Berechtigung erhält, möchte ich den Bezug zu dem Griechen nicht leugnen. Nadar war ein bekannter Schriftsteller und Luftschiffer seiner Zeit (in Paris 1820 geb.), und dadurch ist die ganze Angelegenheit dem Zuschauer näher gebracht. Unmöglich ist auch hier nicht, daß Wagner, der Aristophanes kannte und sich auch über ihn gelegentlich äußerte, durch die Auffahrtsszene der „Wolken" auf die historische des Gambetta gebracht worden ist. Freilich ist der Schluß nur möglich, aber nicht zwingend.

Auch in der komischen Verwendung von Ausdrücken und Zitaten fremder Autoren, Viktor Hugos ist schon gedacht, daneben meist Schillers, dazu in der Verwendung von Volksliedern reicht er dem Griechen die Hand. Die Form des Stückes ist unaristophanisch. Meist ist sie Prosa, bis auf die einleitenden vier Alexandriner.

Nicht im Personenverzeichnis genannt ist der am Schluß auftretende Offenbach. An seine Person knüpft sich hauptsächlich die Satire gegen die deutschen Theaterverhältnisse, um die das ganze Stück geschrieben ist. Es wird meiner Einsicht nach nur deshalb so breit auf die Schilderung des französischen Volkes und der französischen Zustände eingegangen, um damit dem deutschen Volke den echt aristophanischen Spiegel vorzuhalten: Seht mal, denen ahmt ihr nach! Auf Offenbach war Wagner nie gut zu sprechen. Er ist seinerzeit in Wien jenem gegenüber hintangestellt worden. Bitter sagt er, Offenbach werde auch von den Hoftheatern vorgezogen.[1]) Auch die Vorrede gibt genügend über die Abneigung gegen den Kölner Operettenkomponisten Aufklärung. Offenbach werde auch von den Parisern vorgezogen, und unter dessen Einfluß ständen deren Stücke. So läßt Wagner den ihm Verhaßten auch am Schluß der Satire das Ballett kommandieren.

Zur Allegorie ist in dem Bau der Gondel durch Nadar, in die dann Gambetta einsteigt, ein Ansatz gemacht. Prächtig ist die Lügenhaftigkeit jenes (wie überhaupt die Lügenberichte der Franzosen in diesem Kriege) in den prächtigen Operngläsern lächerlich gemacht. Derartige hochkomische Auftritte, die einem Aristophanes Ehre gemacht haben würden, finden sich noch mehr: z. B. in der Zerrung Hugos durch den Chor (S. 12) und dem Sturmbockdebüt (S. 29).

Auch auf Gutzkow und Laube, also zeitgenössische Dramatiker, findet sich gleich im Anfang ein Hieb.

Die Tendenz des Stückes geht u. a. deutlich aus dem Schluß des gelungenen Lustspieles hervor. Deutsche Hoftheaterintendanten und -Direktoren drängen sich in das belagerte Paris,[2])

[1]) vgl. Glasenapp, Wagnerencyclopäde II, 571, Leipzig 1891.

[2]) Offenbach selbst besaß in der Seinestadt eine eigene Bühne, die er Bouffes-Parisiens benannte, und an der er seine seichten, drastisch-komischen Operetten aufführte. In Deutschland wurden seine Machwerke viel zu viel damals gegeben. Wagners Unmut war nur berechtigt.

um die neuesten Stücke und Ballette für ihre Theater herauszuholen. Und noch deutlicher, gegen wen der Hauptpfeil abgeschossen werden soll, geht aus dem Schreiben Wagners an Richter hervor:

„Es wird demnach eine Parodie der Offenbachschen Parodien werden müssen."

Getreu den Grundsätzen des Aristophanes: Willst du deinen Gegner bekämpfen, mach ihn in seiner Art in der Komödie lächerlich! Nach alledem stehe ich nicht an, das vorliegende Lustspiel in Art und Anlage für eine gelungene Aristophanesnachahmung zu erklären.

Verschiedenes.

Danach wären die Nachahmungen dramatischer Natur unter dem Einfluß von Aristophanes auf literarischem Gebiete der Hauptsache nach erschöpft. Es bliebe noch auf die Bezüge namentlich in der Prosa hinzuweisen. Vorher aber sei noch darauf eingegangen, daß der verdienstliche Hebbelforscher R. M. Werner in seiner Hebbelbiographie meint,[1]) daß das Märchenlustspiel „Die Poesie und ihre Werber" vielleicht von Aristophanes angeregt sein könnte. Es ist möglich, aber doch wohl wenig wahrscheinlich. Hebbel selbst sagt im Tagebuch,[2]) er habe Aristophanes wenig gekannt, was Werner auch zugibt. Die fragliche Tagebuchstelle weist in die Kopenhagener Zeit, in der auch die vorliegenden Fragmente wurden. Zwar sagt Hebbel selbst, daß er in der Zeit durch seine eigene Komödie auf Aristophanes geführt worden sei, aber doch meine ich mit Werner, daß Oehlenschläger und durch jenen Tieck, an den schon die Bezeichnung „Märchenlustspiel" erinnert, mehr dafür wirksam gewesen sind. Richtig ist wohl die Bemerkung Werners in Hinsicht auf den „Rubin". Man halte die Tagebuchstelle vom 11. März 1847 aus Wien dagegen (III, 4102). Der Poet versetzt auch hier mit einem Sprung in die phantastische Welt, hört dann aber zu springen auf, nachdem man glücklich in das Märchenbagdad versetzt ist und bleibt auf dem Boden einer wirklichen Stadt. —

---

[1]) Berlin 1905, 47. 48. Band der „Geisteshelden" S. 191.

[2]) Tagebuch, herausg. von R. M. Werner II, 2635.

Rosenkranz erwähnt unter der Aufzählung aristophanischer Komödien in der Einleitung des oft zitierten „Centrums der Spekulation" auch Gutzkows „literarische Elfen",[1]) jene Novelle, die „den Versuch, die polemischen Streitigkeiten in der schönen Literatur etwas genießbarer zu machen", vorstellt. Es ist eine Parodie auf die Zeit des jungen Deutschlands und auf Justinus Kerner, der auch von Immermann in den „Poltergeistern" im „Münchhausen" verspottet wird. Daneben erhält die zeitgenössische, namentlich die Philosophie Berlins manche Seitenhiebe. Aristophanesbeeinflussung ist in der Novelle unmittelbar nicht nachweisbar. An ihn und seine Art erinnert mancherlei. Der Adlerflug Gumals und der Flug des Herrn Spekulativus mahnen vielleicht in mancher Hinsicht an den berühmten Trygäosritt. Auch die Damenschriftstellerei und Modeemanzipation wird in dem Abschnitt „Spekulantia in Paris", wie so oft schon, so auch hier arg mitgenommen. Die Satire ist gut, treffend und beißend und macht nur insofern von Aristophaneseigentümlichkeiten Gebrauch, als sie wie er die zu verspottenden Personen in ihrer eigenen Tätigkeit zur Geschmackslosigkeit führt.

Deutlicher und unmittelbarer ist die Entlehnung des Trygäosmotives in dem an literarischen Witzeleien und Angriffen so überaus reichen „Münchhausen" [2]) von Immermann. Das Helikonidyll in dem „Fragment einer Bildungsgeschichte" (III, 9), ferner die Nennung des Trygäosrosses in III, 1, IV, 5 usw. zeigen, daß der Verfasser den „Frieden" des Aristophanes gekannt hat. Mehr wie eine bloße Anlehnung liegt nicht vor. Die größeren Einflüsse üben Tieck und Wieland[3]) aus. In der „Luftverdichtungsaktienkompagnie" scheint mir ein Aristophanisches Wortungeheuer nachgebildet. — Eines ganz modernen und wider die vorher

[1]) Im Skizzenbuch, Kassel u. Leipzig 1839 Die l. Elfen. Ein Märchen ohne Anspielungen; vgl. Houben, Gutzkow Funde, Berlin 1901 S. 550.

[2]) Immermanns Münchhausen, Ausgabe von Max Koch, Berlin, Stuttgart, Spemann (Kürschners Ntltrtr.); vgl. auch Harry Maync, Immermanns Münchhausen, Rodenbergs „Deutsche Rundschau" 32. Jahrg. 6. Heft 1906. Von Maync liegt eben eine neue Immermann-Ausgabe vor (Bibliographisches Institut).

[3]) vgl. für die Aristophanesfrage bei Immermann auch seine „Düsseldorfer Anfänge" (Ausgabe von Max Koch, Kürschner Ntltrtr. Berlin, Stuttgart 1889 159. Bd.) an verschiedenen Stellen z. B. S. 69—76.

geäußerte Absicht, eines Dramatikers, muß noch gedacht werden, Gerhart Hauptmanns. Paul Schlenther schreibt in seiner Biographie,[1]) daß die Brüder Karl und Gerhart dereinst auf dem Jenaer Gymnasium (d. h. als Studenten in der Aula desselben) eine Vorlesung von Gedichten usw. gehört hätten: S. 45. „Den stärksten Eindruck machte auf sie die Vorlesung der „Frösche" des Aristophanes, die noch in Nickelmanns populär gewordenen Naturlauten (Brekekekex) nachwirkt." Möglich, daß das Schlenther von dem Dichter persönlich hat, den „populär gewordenen Naturlauten", die in der Märchenpoesie schon lange gang und gäbe waren, läßt sich das so bestimmt von vornherein wohl nicht ansehen. Josef Hofmiller urteilt über Nickelmann recht scharf, aber wohl nicht ganz unrichtig, wenn er von ihm sagt: „Ist dieser Nickelmann nicht ein Gymnasialassistent, der ein Programm über Aristophanes geschrieben hat und nun über die Diskrepanz antiker und christlicher Kultur breckekekeckst?" [2]) Nebenbei liegen zwischen der Jenaer Zeit und der „versunkenen Glocke" 13—14 Jahre.[3]) Die Herleitung scheint zu weit hergeholt, fast so, wie es Paul Lindau tut, wenn er launig in der vorletzten Dichtung des Schlesiers „Und Pippa tanzt" (1906) eine politische Satire in aristophanischem Gewande sieht.[4]) Ob sie so nicht vielen lieber wäre, wie als bisweilen schier unverständliches, phantastisches Märchendrama?

---

[1]) G. H. Sein Lebensgang und seine Dichtung, Berlin 1898, 45.

[2]) In den Süddeutsch. Monatsheften herausg. von P. M. Coßmann, Februarheft 1907 4. Jahrg. S. 248 gelegentlich der Rezension der Gesamtausgabe der Gesamtwerke Hauptmanns.

[3]) Gesammelte Werke in 6 Bd., Berlin 1906, IV. Bd.

[4]) Ges. Werke VI. Bd. vgl. Robert Hessen, Aristophanes und Hauptmann, Preußische Jahrbücher 102, 83 f. Er handelt in dem Artikel hauptsächlich von dem „Biberpelz", in dem namentlich mit der Figur des „Wehrhahn" zur Aristophanesnachahmung angesetzt sei. Aber nur der Ansatz sei vorhanden, von einer wirklichen Nachbildung sei nicht zu reden.

Schluß.

Wenn ich den weiten Weg zurückblicke, den ich an der Hand des griechischen Spötters gegangen bin, so ist zusammenfassend eigentlich wenig Neues zu sagen. Seine für mich in Frage kommende Eigenheit habe ich in den ersten Kapiteln schon im Hinblick auf das Folgende zu geben versucht. Zugestanden muß Tiecks Wort, er sei kein Komödiendichter im gewöhnlichen Sinne des Worts, unter allen Umständen werden. Nicht immer, ja eigentlich sehr selten ist seine ganze Eigenart, viel öfter sind nur einzelne Züge von ihm von Einfluß gewesen. Aber eine wichtige Einwirkung hat jedenfalls stattgefunden.

Neben Aristophanes tritt dann um die Wende des 18. Jahrhunderts als nachzuahmendes Vorbild Tieck. Nachdem seine Komödien auf dem deutschen Parnaß Fuß gefaßt hatten, ist mit den beiden Faktoren Tieck und Aristophanes, die oft nebeneinander wirkend auftreten, zu rechnen. Auch Platensche Eigenart mischt sich dann häufig mit der des Griechen, und beide wirken so auf die Nachwelt. Die Hauptsache aber bleibt, daß zu allem diesen die erste Anregung immer Aristophanes gegeben hat, sodaß sein Einfluß tatsächlich immer der erste ist. Nachdem nun einmal seine Eigenart gut mit Modernem in Tieck verbunden war, kann nicht mehr wundern, daß diese neu gebildete Richtung auch in der Folgezeit ihren Einfluß geltend machte. Sie lag im allgemeinen der Zeit näher, als die des griechischen Spötters es war.

Eine Frage wäre hier wohl noch einmal mit gutem Rechte aufzuwerfen; wie stellt sich die Gegenwart zu Aristophanes?[1]) Lebt er fort und worin?

Natürlich ist hier nicht an eine Art gedacht, wie sie in Linkes schon angeführter „Lysistrata“ entgegentritt. Ein solche Bearbeitung wird noch oft auch in Bieropern und ähnlichen Scherzen in heutiger Zeit Auferstehung feiern. Ich meine eine

---

[1]) U. von Wilamowitz-Moellendorff, Über die Aufführbarkeit der aristophanischen Komödie, Das literarische Echo, I. Jhrg. 1898—1899, S. 538 ff.

Komödie, die in ähnlicher Weise spottet oder anklagt, verherrlicht oder verlacht, wie jener es in seiner Zeit getan tat.

Für Nachahmungen in diesem Sinne kann man vielleicht in letzter Beziehung die sonst nichts weniger als erfreulichen, plumpen, aber farbenschönen Revuen eines Berliner Metropoltheaters ansehen. Auch dessen zahlreiche Besucher können von dem Inhalt, der nur lose aneinander gereihte Situationen enthält, nur dann etwas verstehen, wenn sie sich mit der Gegenwart in jeder Hinsicht auf dem Laufenden erhalten. Auf dieser Bühne sitzt der Spott zu Gericht, allerdings mit einer andern Absicht als es in Aristophanes' Tagen Mode war. Hier soll sich die Mitwelt in erster Reihe u. a. unterhalten und vergnügen, dort blickte hinter der lachenden Maske jedes Schauspielers das ernste, gefurchte Gesicht des Verfassers hervor. Die Absicht des Bessernwollens fehlt völlig. Es sind somit nur die äußere Art und der äußere Rahmen entfernt übernommen. Daß sich die Ausstattung, die Musik, kurz alles, was nun daran hängt, verändern mußte, ist klar. Mit der Zeit ändert sich eben der Geschmack.

Etwas mehr mit der bessernden Tendenz als die ebengenannte Bühne arbeiten z. T. die politischen Witzblätter (Ulk, Kladderadatsch, der in seiner drolligen Art die Person Bismarcks erst recht populär machte, Simplizissimus, Lustige Blätter und auch der Münchner „Punsch“ [1])), die natürlich wie alle Journale und Zeitungen Griechenland niemals zur Verfügung stehen konnten. In ihnen hat sich bis auf den heutigen Tag etwas von der alten Art erhalten: Sie rechnen mit den Taten der Großen und Höchststehenden ab, spotten, freilich nicht immer einwandsfrei, mit Witz und Satire und haben dann und wann die Absicht, dadurch dem Schaden steuern zu wollen. In ihnen kann man noch heute manchen aristophanischen Zug finden.

Überschätzt dürfen die beiden angeführten Bezüge freilich nicht werden! Daß neben der deutschen auch die fremdländische Literatur [2]) Beeinflussung seitens Aristophanes in Menge erfahren hat, darauf ist schon vorher oft hingewiesen worden.

---

[1]) Dieses Witzblatt hat 1865 namentlich Richard Wagner verspottet; vgl. darüber: Ludwig II. und Richard Wagner 1864 und 1865 von Sebastian Röckl, München 1903, S. 34 ff., 54 ff. 102 f.

[2]) Es will hier der Versuch gemacht werden, auch noch etwas aus der Beeinflussung auf die außerdeutsche Literatur zu geben. Doch wird aus-

: ..hte ich mit dem Wort, das schon Antipater ..e dem ernsten Freund des athenischen Volkes

. ..n göttlicher Art, Aristophanes Blätter! Acharnäs
..schüttelt auf euch, säuselnd das grüne Gelock.
w.e erfüllet das Blatt vom Bromios; tönend von Wohlklang
..es Wort und von Reiz schreckender Chariten voll!
. mir, mutiger Sänger gegrüßt, der hellenischen Sitte
Maler, der komischen Kunst Meister im Lachen und Spott." [1])

..klich dabei betont, daß Vollständigkeit nicht im Entferntesten erstrebt . Versucht wird vielmehr nur, Nacharbeitern den Weg etwas zu ebenen ..d nur das zu erwähnen, was mir im Laufe meiner Arbeit entgegen ge..ten ist. — 1871, 1873 und 1874 erscheinen drei Komödien von Julius ..ichter, „das Ungeziefer" (ἶπες), „die Ultracommunisten" (χελιδόνες), „die Gründer" (κοκύγες) in griechischer Sprache. Alle drei Werke lehnen sich völlig an Aristophanes an und richten ihre Satire gegen moderne Schwächen in Philologie, Ultramontanismus und Sozialdemokratie. Namentlich scheinen die „Frösche" und „Wolken" nachgeahmt.

Von englischen Komödien, die Aristophanes folgen, nenne ich: S. Foote's jr. „Reform" (London 1792) gegen Th. Paine's „Right of man" (London 1790), J. R. Planche's „The Birds of Aristophanes" (London 1846), W. J. Courthope's, „The Paradise of Birds" (London 1870) und Mortimer Collin's, „The British Birds" (London 1878[2]). In der italienischen Literatur ist ja leider der Entwurf „le maschere" Machiavellis, der die „Wolken" nachahmte (1504 auf Veranlassung von Marcello Virgilio entstanden) nicht erhalten. Ariost soll in „Cassaria", Alfieri in „La Finestrina" Spuren von dem Griechen zeigen. Ferner sind Scipione Errico's „Rivolte di Parnaso" und G. Perez, „Le unvole di Aristofane nel sec. XIX" (vgl. G. Perez, „Mie Vacanze" Palermo 1893, 62 ff.) hier zu nennen.

Daß Racine in den „Plaideurs" sich bewußt an die „Wespen" anlehnt, ist bekannt. Hierher gehören ferner folgende Stücke: Cailhava, „Athènes pacifée" (Paris 1797), E. Sribe et*** (A. F. Varner), „Les comices d'Athènes" (Paris 1817) M. Hipp. Lucas, „Les Nuées" (Paris 1844), F. B. Hoffmann, „Lisistrata" (Paris) und M. Donnay, „Lysistrata" (deutsch von R. Lothar 1904).

In der schwedischen Literatur merkt man Spuren von Aristophanes in Atterboom's „Heimkehr". (IV. Abenteuer der „Insel der Glückseligkeit"; deutsch von H. Neus, Leipzig 1833). In der spanischen soll Lope de Rueda in der „Armelina" und „Eufemia" und Cervantes in „El Gallardo Español". Spuren zeigen, die auf eine Bekanntschaft mit den „Wolken" des Aristophanes schließen lassen. —

[1]) Aus Friedrich Jacobs, Akademische Reden und Abhandlungen III. Teil, Leipzig 1829, Anmerkung 49 des II. Teils des „Leben und Kunst der Alten".

Verzeichnis der behandelten bezw. genannten Werke.

(Nach dem Erscheinungsjahr.)

Jahr	Werk
1578	Frischlin, Priscianus vapulans.
1584	Frischlin, Julius redivivus.
um 1584	Frischlin, Phasma.
1618	Fröreisen, Nubes.
1761	Hamann, Wolken.
1774	Goethe, Götter, Helden und Wieland.
1776	Lenz, Wolken, Verteidigung.
1787	Goethe, Triumph der Empfindsamkeit.
1789	Goethe, Vögel.
1790	Kotzebue, Dr. Bahrdt mit der eisernen Stirn.
1799	Kotzebue, Hyperboräische Esel.
1800	A. W. Schlegel, Fastnachtsspiel.
1800	Brentano, Wasa.
um 1802	Aesthetische Prügelei.
vor 1803	Ayrenhoff, Alceste.
1803	Mahlmann, Herodes vor Bethlehem.
1804	Mahlmann, Simon Lämmchen.
1810	A. W. Schlegel, Ehrenpforte.
1814	Treitschke, Deutschland im Schlaf.
1815/18	Rückert, Napoleon.
1818	Castelli, Schicksalsstrumpf.
1823	Eichendorff, Krieg den Philistern.
1826	Platen, Verhängnisvolle Gabel.
1827	Grabbe, Scherz, Satire, Ernst u. t. B.
1827	Eichendorff, Meyerbeths Glück und Ende.
1828	Platen, Romantische Oedipus.
1829	Sittewald d. j., Die modernen Frösche.
1829	Grabbe, Aschenbrödel.
1831	Gruppe, Die Winde.
1834	Platen, Parabase.
1836	Silesius, Hanswursts Verbannung.
1836	Jovialis (Rapp), Wolkenzug.
1838	Die Verklärung der Liebe.
1838	Die Geburt des Helios.
1839	Kyau, Die theologischen Wirren.
1939	Immermann, Münchhausen.
1839	Gutzkow, Die literarischen Elfen.
1839	Stahl (Goedeke), König Kodrus.

1841/42	Heine, Atta Troll.
1842	Heinrich, Kaiserwahl zu Frankfurt; 1850[2].
1843	Hoffmann, Mondzügler; 1847[2].
1843	Rosenkranz, Zentrum der Spekulation.
1843[2]	Glassbrenner (Brennglas), Antigone in Berlin.
um 1843	Hebbel, Die Poesie und ihre Werber.
1843	Holtei, Die beschuhte Katze.
1844	Heine, Deutschland.
1845	Prutz, Polit. Wochenstube.
1846	Heinrich, Frauenemanzipation.
1847	Hoffmann, Kartoffelkomödie.
1848	Seemann-Dulk, Wände.
1850	Glassbrenner, Kaspar d. Mensch.
1851	Hebbel, Der Rubin.
1862	Neubürger, Der neue Plutos.
1862	Fischer, Faust III 1907[6].
1967	Marbach, Herodes.
1867	Aristophanes von Prag, Die Frösche.
1871	Wagner, Kapitulation.
1872	Anzengruber, Kreuzelschreiber.
1872	Hamerling, Teut.
1873	Schack, Kaiserbote.
1878	Schack, Cancan.
1880	Hamerling, Homunkulus.
1892	Wilbrandt, Frauenherrschaft.
1894	Trabert, Kaiser Julian der Abtrünnige.
1896	Hauptmann, Versunkene Glocke.
1896	delle Grazie, Moralische Walpurgisnacht.
1902	Misch, Das Ewig-Weibliche.
1902	Linke, Lysistrata.
1907	Weingartner, Musikalische Walpurgisnacht.
1907[2]	Ruederer, Auf drehbarer Bühne.

1871	Richter, Ungeziefer[1].
1873	Richter, Ultrakommunisten.
1874	Richter, Gründer.

1613	Beaumont-Fletcher, Knight of the Burning Pestle.
1792	Foote jr., Reform.
1846	Planche, Birds of Aristophanes.
1870	Courthope, Paradise of Birds.
1872	Collins, British Birds; 1878[2].
1907	Shaw, Mensch u. Übermensch.

1504	Machiavelli, Le maschere.
1508/09	Ariost, Cassaria.
1625 (?)	Errico, Rivolte di Parnaso.
1800/03	Alfieri, La Finestrina.
nach 1883	Perez, Le unvole di Aristofane usw.

1668	Racine, Plaideurs.
1797	Cailhava, Athènes pacifiée.
1817	Scribe-Varner, Les comicesd'Athènes.
1844	Lucas, Les Nuées.

[1]) Von außerdeutschen Beeinflussungen sind nur die mir im Laufe meiner Arbeit Entgegengetretenen genannt. Irgend welche Vollständigkeit (in Bezug auf außerdeutsche Nachahmungen) ist nicht im Entferntesten erstrebt.

[illegible]	Hoffmann, Lysistrata.	1804	Baggesen. Vollendete Faust (deutsch 1836).
[illegible]	Dumas fils, L'Étrangère.	1824-27	Atterbom. Heimkehr (Deutsch 1831-33).
[illegible]	[illegible], Lysistrata deutsch von [illegible] 1804.	1576	Lope de Rueda. Armelina.
[illegible]	Holberg, [illegible]	1575	Lope de Rueda. Eufemia.
[illegible]	Holberg, [illegible]	[illegible]	Cervantes. Tapfere Spanier.
[illegible]	Holberg, [illegible]		



Register.[1]

[1] In diesem Register werden nur die wichtigsten und häufiger vorkommenden Namen gegeben, der des Aristophanes selbst nicht; er kommt fast auf jeder Seite vor.



Veröffentlichungen der Gesellschaft für fränkische Geschichte

Die Gesellschaft für fränkische Geschichte hat sich die Aufgabe gestellt, die bisher unveröffentlichten, wertvollsten **Quellen** zur Geschichte Frankens den modernen Anforderungen der Geschichtswissenschaft entsprechend herauszugeben und einschlägige **Forschungen** auf dem Gebiete fränkischer Geschichte anzuregen und zu fördern.

Im besonderen sollen die chronologischen Aufzeichnungen der fränkischen Städte, die Urkunden der Kollegiatstifter und Klöster, der städtischen Gemeinwesen und Adelsgeschlechter der Forschung zugänglich gemacht werden; interessant werden namentlich die Quellenpublikationen und Bearbeitungen aus dem Gebiete der Wirtschaftsgeschichte sein: Rechnungsbücher, Urbare, Zins- und Lehenbücher der Herrschaften, Weistümer und Stadtrechte, Rats- und Zunftbücher harren der Veröffentlichung, die Landtagsakten der verschiedenen fränkischen Territorien der Bearbeitung.

Eines besonderen Hinweises auf die Bedeutung all dieser Publikationen bedarf es für den Fachmann nicht. Lag doch Franken fast im Mittelpunkte des alten Reiches. Neben Schwaben, Alemannien und den rheinischen Gebieten war hier der vornehmste Schauplatz der Wirksamkeit unserer Könige und Kaiser. Die öffentlich-rechtlichen und privatrechtlichen Einrichtungen dieses Gebietes haben im weiten Umkreise als Muster gedient. So dürften diese Publikationen auch wichtige Beiträge zur allgemeinen deutschen Geschichte bringen. Subskribenten auf alle Veröffentlichungen der Gesellschaft, die in etwa halbjähriger Folge erscheinen werden, genießen einen um 20% gegenüber dem Ladenpreise ermäßigten Subskriptionspreis.

Es sollen sich daran aber auch historische Studien anderer Gelehrten anschließen, die zur Leipziger Universität in Beziehung stehen und gleiche wissenschaftliche Ziele wie die Herausgeber verfolgen. Darin, daß sich die Vertreter der alten, mittleren und neueren Geschichte an der Universität Leipzig zur Herausgabe dieser Studien vereint haben, liegt eine Gewähr für die Mannigfaltigkeit der hier gebotenen Arbeiten.

Die einzelnen Hefte der Sammlung sind in sich abgeschlossen, von einander unabhängig und einzeln käuflich. Beim Bezuge der ganzen Sammlung tritt ein um 20% ermäßigter Subskriptionspreis ein.

Bisher erschienen:

Heft 1:

Karl V. Plan zur Gründung des Reichsbundes.

Ursprung und erste Versuche bis zum Ausgange des Ulmer Tages (1547). Von Dr. O. A. HECKER. gr. 8. IX u. 101 S. Geh. M. 3.40. Subskriptionspreis M. 2.80.

Den Geschichtsforscher, der das Leben und Wirken Karls V. in den Rahmen seiner Darstellung zieht, wird der deutsche Krieg von 1546—1547 mit seinen Begleit- und Folgeerscheinungen immer von neuem zur Untersuchung aller Einzelvorgänge anreizen. Denn die genaue Kenntnis der Geschichte dieser Jahre ist unerläßlich für jeden, der die ganzen ferneren Handlungen Karls V. verstehen will. Unter den einzelnen Plänen, die der Enkel Maximilians damals zu verwirklichen strebte, wird in der historischen Literatur immer wieder die Betreibung eines großen Reichsbundes mit verfassungsreformatorischer Tendenz erwähnt. Obwohl sich dieser Plan in der Geschichte allgemein mit dem Namen des Bundestages von Ulm verbindet, gibt es doch noch keine eingehende Darstellung dieser merkwürdigen Tagsatzung. Das vorliegende Buch will nun den Versuch machen, dem Werden und Wachsen dieser kaiserlichen Reichsbundesidee ebenso wie der Entwicklung der entgegenstrebenden Bewegungen einmal im einzelnen nachzugehen, um, zusammen mit den Vorgängen in Ulm selbst, auf diese Art ein abgerundetes Bild des ganzen Projektes und seiner Bedeutung geben zu können.

Heft 2:

Kritische Forschungen zur Österreichischen Politik

vom Aachener Frieden bis zum Beginne des Siebenjährigen Krieges. Von Privatdozent Dr. JAKOB STRIEDER in Leipzig. gr. 8. VIII u. 101 S. Geh. M. 3.40. Subskriptionspreis M. 2.80.

Die verliegende Studie ist ein neuer Beitrag zu der so interessanten Periode europäischer Politik von 1748—1756. Die diplomatische Arbeit Österreichs in der Friedenszeit dieser Jahre wird anhand eines um-

fassenden archivalischen Materials untersucht, insbesondere die österreichisch-französischen Beziehungen beleuchtet und andere Zwecke und Ziele in der Politik Maria Theresias und des Grafen Kaunitz aufgezeigt, als die Forschung bisher annahm. Zwei unveröffentlichte Staatsschriften des Grafen Kaunitz gelangen im Anhang zum Abdruck.

Heft 3:

Fahnlehn und Fahnenbelehnung im alten deutschen Reich von Dr. J. BRUCKAUF. gr. 8. VI u. 113 S. Geh. M. 3.60. Subskriptionspreis M. 3.—.

Die Untersuchung behandelt zunächst das Fahnlehn nach der Lehre der mittelalterlichen Rechtsbücher unter gleichzeitiger Berücksichtigung der verschiedenartigen Interpretationen, welche die einschlägigen lehnsrechtlichen Sätze der Spiegler erfahren haben. Hierauf wird die Fahnlehnstheorie der Rechtsbücher an der Hand zahlreicher urkundlicher und sonstiger literarischer Nachrichten des frühen Mittelalters einer Prüfung unterzogen. Ein besonderes Kapitel beschäftigt sich dann mit dem Investiturakt und den bis zum 13. Jahrhundert gebräuchlichen Investitursymbolen, dem sich Erörterungen über Fahnlehn und Fahnenbelehnung bis zum Aufhören der öffentlichen Belehnungen gegen Ende des 16. Jahrhunderts anschließen. Eingehendere Berücksichtigung erfährt u. a. die Verwendung des Zepters bei den Investituren weltlicher Fürsten, das Auftreten der mannigfaltigen Lehensfahnen und -fähnchen, sowie die Übertragung der gräflichen Lehen. Auch des Gebrauches der Fahne als Investitursymbol im schwedischen, dänischen und polnischen Reiche wird ergänzend gedacht. Mit der Entwicklung der Thron- und Reichshofrats-Lehen und den sich anschließenden Streitigkeiten über den Charakter der Grafenlehen gelangt die Untersuchung zum Abschluß, die namentlich auch wegen der Zusammenstellung des einschlägigen Materials für die früheren Jahrhunderte des alten Reiches interessieren dürfte.

Heft 4:

August der Starke und die pragmatische Sanktion (1719—1755). Von Dr. ALBRECHT PHILIPP. gr. 8. VIII u. 160 S. Geh. M. 5.—. Subskriptionspreis M. 4.—.

Die Abhandlung bringt eine Darstellung der kursächsischen Politik in den letzten Jahren Augusts des Starken; sie setzt ein mit der Verheiratung des sächsischen Kurprinzen mit Maria Josepha, der ältesten Tochter Kaiser Josephs I. im Jahre 1719 und bricht mit dem Tode Augusts des Starken 1755 ab. Auf Grund reichen archivalischen Urmaterials wird die augusteische Großmachtspolitik im Rahmen des europäischen Staatensystems und mit besonderer Rücksicht auf den Konkurrenzkampf der deutschen Territorien um die Vormacht in Deutschland

dargestellt. Das durch die Ansprüche Maria Josephas auf das habsburgische Erbe bedingte Verhältnis zu Österreich wird einer eingehenden Würdigung unterzogen und dadurch die Grundlage zum Verständnis der späteren sächsischen Politik, insbesondere der Brühls, geschaffen.

In Vorbereitung befinden sich:

Heft 5: Beitrag zur Geschichte des Reichstages im 15. Jahrhundert. Von Dr. R. Bemmann.

Heft 6: Soziale Gliederung im Frankenreich. Von Dr. J. Vormoor.

Die Quellen der „Rerum Frisicarum historia“ des Ubbo Emmius. Von Dr. H. REIMERS. gr. 8. VI u. 286 S. geh. M. 5.—.

Die Untersuchung behandelt eine Frage, welche für die Geschichte Frieslands und der niederländischen Provinzen Groningen und Westfriesland von der größten Bedeutung ist. Emmius' Historia, die für die Geschichte der genannten Gebiete im 14.—16. Jahrhundert die Hauptquelle bildet, ist bisher noch nicht im Zusammenhange auf seine Quellen untersucht. Da er selbst nach Art seiner klassischen Vorbilder mit Quellenangaben zurückhaltend ist, so war auf Grund der Historia allein ein klares Bild von Umfang und Art des benutzten Materials nicht zu gewinnen. Den entscheidenden Aufschluß mußte der umfangreiche literarische Nachlaß des Emmius geben. Dieser ist hier zum ersten Male im vollen Umfange herangezogen. Bei der reichen Fülle der von Emmius benutzten Quellen bietet deren Untersuchung zugleich einen Überblick über die meisten älteren friesischen Chroniken und einen Teil des ostfriesischen und groningischen Urkundenmaterials überhaupt.

Die babylonische Geisteskultur in ihren Beziehungen zur Kulturentwicklung der Menschheit. Von Prof. Dr. H. WINCKLER in Berlin. 8. IV u. 152 S. geh. M. 1.—, in Originalleinenband M. 1.25.

Verfasser stellt die babylonische Kultur in den Mittelpunkt orientalischer Kulturentwicklung und untersucht, wie diese nach allen Seiten ausstrahlte und zur Bildung einer einheitlichen Weltanschauung und Wissenschaft beigetragen hat. Astronomie, Maße und Gewichte, Zeitrechnung, Mythologie und Mythus, Kult der Götter etc. werden geschildert und die Entwicklung der bibl. Religion in ihren Beziehungen zum Kulturleben des Orients dargelegt.

David und sein Zeitalter. Von Prof. Dr. B. BAENTSCH in Jena. 8. 160 S. geh. M. 1.—, in Originalleinenband M. 1.25.

Das Bändchen gibt ein möglichst deutliches Bild von David als Regenten, Kriegsmann, Politiker und Menschen und eröffnet ein richtiges Verständnis für die weit über das davidische Zeitalter hinaus wirkende Bedeutung dieses Mannes. Da aber das genannte Zeitalter nicht nur für die Geschichte des alten Israel von weittragendster Bedeutung gewesen ist, sondern auch zu den größten überhaupt gehört, die wir in der Geschichte kennen, so bietet die vorliegende Darstellung nicht nur eine Geschichte von Davids Leben und Wirken, sondern stellt diese Periode in die großen geschichtlichen Zusammenhänge des alten Orients hinein.

Christus. Von Prof. Dr. O. HOLTZMANN in Gießen. 8. IV. u. 148 S. geh. M. 1.—, in Originalleinenband M. 1.25.

Nachdem einleitend die besonderen Schwierigkeiten einer wissenschaftlichen Arbeit über Christus beleuchtet sind, wenden sich die folgenden Abschnitte Jesu Heimat und Volk, den Quellen seines Lebens und deren Glaubwürdigkeit zu, erzählen sein Leben und würdigen seine Lehre. Ein Schlußkapitel stellt das Glaubensurteil der verschiedenen Zeiten über die Person Jesu dar.

Mohammed und die Seinen. Von Prof. Dr. H. RECKENDORF in Freiburg i. B. 8. IV. u. 134 S. geh. M. 1.—, in Originalleinenbd. M. 1.25.

Verfasser will in vorliegender Arbeit eine Schilderung der Verhältnisse geben, unter denen sich die Begründung des Islam vollzog. Neben diesen religionsgeschichtlich so interessanten Fragen steht das biographische Moment im Vordergrunde der Darstellung. Mohammed tritt uns entgegen als Mensch und Religionsstifter, Staatsmann und Heerführer. Überall wird die psychologisch so merkwürdige Persönlichkeit in ihren Eigentümlichkeiten erfaßt und in ihrem Verhältnis zur Umwelt geschildert. Indem aber auch Mohammeds politischer Tätigkeit eine besondere Würdigung zuteil wird, bieten die Ausführungen die Grundlagen für das Verständnis der mohammedanischen Welt überhaupt und ihrer Staatenbildung.

Politik. Von Prof. Dr. FR. STIER-SOMLO in Bonn. 8. IV u. 166 S. geh. M. 1.—, in Originalleinenband M. 1.25.

Aus dem Inhalt:

TEIL I. I. Politische Bildung. — II. Bedeutung politischer Bildung. — III. Grundbegriffe. Einteilungen. — IV. Verstands- und Gefühlspolitik. Real- und Idealpolitik. Staatsromane. — V. System der wissenschaftlichen Politik. — VI. Aufgaben wissenschaftlicher Politik. — VII. Die Politik im Kreise der Wissenschaften. — Die Literatur zur Politik und Staatslehre.

TEIL II. Erstes Kapitel: I. Begriff und Wesen des Staates. — II. Die natürlichen und sittlichen Grundlagen der Staatenbildung und Staatenerhaltung. — III. Entstehung und Untergang der Staaten. — IV. Die Lehre von der Rechtfertigung des Staates. — Zweites Kapitel: Die staatlichen Elemente. — I. Das Staatsgebiet. — II. Das Staatsvolk. — III. Die Staatsgewalt. — Drittes Kapitel: Das Zweckproblem. Die Staatszwecke. — Viertes Kapitel: Die Lehre von den Staatsformen und Staatsverfassungen. — Fünftes Kapitel: Die Lehre von den Staatsorganen. — Sechstes Kapitel: Einheitsstaat und Staatenverbindungen. — Siebentes Kapitel: Die politischen Parteien.

Die Deutsche Reichsverfassung. Von Geh. Rat Prof. Dr. PH. ZORN in Bonn. 8. IV u. 120 S. geh. M. 1.—, in Originalleinenband M. 1.25.

Die Aufgabe, die sich der Verfasser gestellt hat geht dahin, die Grundzüge des deutschen Reichsstaatsrechtes darzustellen. Im ersten Kapitel wird die deutsche Staatsentwicklung der Neuzeit in den Rahmen der preußischen, deutschen und Weltgeschichte, unter vergleichender Heranziehung der Staatsentwicklung der anderen europäischen Kulturvölker, eingefügt. Ein zweites Kapitel erbringt den Nachweis, daß das heutige Deutsche Reich nicht ein lösbares Vertragsverhältnis unter Staaten, wie der alte Deutsche Bund darstellt, woran sich im dritten Kapitel der positive Nachweis des Staatscharakters des Reiches anschließt. Das vierte Kapitel gibt sodann die Darstellung der Organisation des Reiches in Kaisertum, Bundesrat, Reichstag und Reichsbehörden. Soweit als tunlich sind hierbei stets die Verfassungsbestimmungen behufs eigener Nachprüfung des Gedankenganges durch den Leser mitgeteilt.







Breslauer
Beiträge zur Literaturgeschichte

Herausgegeben von

Max Koch und Gregor Sarrazin.

Neue Folge.

Die Vereinigung der beiden Herausgeber, der Vertreter deutscher und englischer Literatur an der Universität Breslau, bekundet, daß der Rahmen dieser bereits auf das Beste eingeführten Sammlung weit genug gezogen ist. Auch in der Neuen Folge der Beitäge werden Arbeiten aus den verschiedenen literarhistorischen Gebieten erscheinen, sowohl größere tüchtige Erstlingsarbeiten, als auch Arbeiten älterer erprobter Forscher. Bei Subskription auf 10 Hefte, welche nicht der Reihenfolge des Erscheinens nach entnommen werden müssen, ermäßigt sich der Preis des einzelnen Heftes um 20%.

Bisher erschien:

Neue Folge Heft 1 (der ganzen Reihe 11. Heft):

Das Gasel in der deutschen Dichtung und das Gasel bei Platen. Von Dr. HUBERT TSCHERSIG. gr. 8. ca. 240 S. geh. ca. M. 8.—, Subskriptionspreis ca. M. 6.40.

Nach einer Betrachtung des Gasels im Orient geht der Verfasser zu dem bedeutendsten deutschen Gaselendichter über, zu Platen. Er gibt ein Bild der Geschichte, Stoffe und Form der Gaselen Platens, die er dann durch die anderen Schöpfungen dieses Dichters, durch Hafis, Goethes Westöstlichen Diwan u. a. erläutert. Ein letzter Hauptteil behandelt das Gasel in der deutschen Dichtung von seinem ersten Auftauchen (Herder, Fr. Schlegel, Goethe) bis zu Hugo v. Hofmannsthal und Liliencron; Schweizer und Deutschösterreicher nehmen darin eine bedeutende Stellung ein. Es folgt eine Kritik der Versuche, den Gaselreim zur deutschen Volksdichtung (Schnaderhüpfl) in Beziehung zu bringen. Den Abschluß bildet die Frage nach dem ästhetischen Wert des Gasels.

In Vorbereitung befinden sich:

Aristophanes in der deutschen Dichtung.
Henrick Steffens in Breslau und seine Dichtung.
Der schlesische Schulmann, Historiker und Dichter Mansa.
Karl von Holtei als Dramatiker.
Raupachs historische Dramen.
Das englische Drama Arden of Feversham.
Byrons Thyrza.

Unser Deutsch. Einführung in die Muttersprache von Geh. Rat Prof. Dr. FR. KLUGE in Freiburg i. B. 8. VI u. 148 S. geh. M. 1.—, in Originalleinenband M. 1.25.

Kluge stellt zehn Vorträge zur Geschichte und Pflege unserer Sprache zusammen, die alle ein großes Talent gemeinverständlicher Darstellung beweisen. . . Wir haben uns gegenüber der Wortkunde Kluges nur dankbar lernend zu verhalten und zumal in den Vorträgen über Standessprachen uns der kulturhistorischen Erfassung der Entwickelungen zu erfreuen.

Prof. Dr. Richard M. Meyer. Deutsche Literaturzeitung 1907 Nr. 1.

Es ist eine Freude, von diesem kundigen Führer in gefälliger Form über die neuesten Ergebnisse unserer Sprachwissenschaft belehrt zu werden. Besonders der letzte Aufsatz, der zur Gründung eines Reichamtes für deutsche Sprachwissenschaft anregt, wird allgemeines Interesse erwecken.

Privatdozent Dr. Werner Deetjen. Hannoverscher Kurier, 21. Dez. 1906.

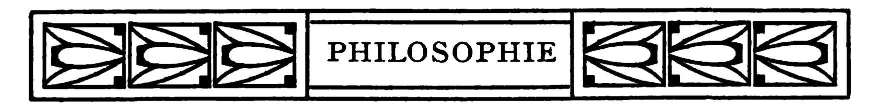
Der Sagenkreis der Nibelungen. Von Prof. Dr. G. HOLZ in Leipzig. 8. IV u. 128 S. geh. M. 1.—, in Originalleinenband M. 1.25.

Verfasser behandelt die über die ganze germanische Welt des Mittelalters, besonders über Deutschland und Skandinavien verbreiteten, vielbesungenen Erzählungen von Siegfrieds Heldentum und Tod, sowie von dem ruhmreichen Untergange des Burgundervolkes durch die Hunnen. Entstehung und Weiterbildung der Sage werden geschildert, ein Einblick in die Quellen gewährt, die nordische wie germanische Überlieferung auf Form und Inhalt untersucht. Durch Gegenüberstellung dieser verschiedenen Überlieferungen, insbesondere in den Liedern der Edda und im Epos von „der nibelungen not“ wird die Sage auf ihre älteste Gestalt zurückgeführt und ihre geschichtlich-mythische Grundlage aufgezeigt. Die letzten Abschnitte behandeln die Entwicklung der Sage in der Literatur, sowie die an die verschiedenen Formen der Überlieferung anknüpfenden Streitfragen und ihre Lösung.

Die Poesie des alten Testaments. Von Univ.-Prof. Dr. phil. et theol. E. KÖNIG in Bonn. 8. IV u. 164 S. geh. M. 1.—, geb. M. 1.25.

Unter vergleichender Heranziehung der arabischen und babylonischen Literatur wird hier die althebräische Dichtung nach Form und Inhalt eingehend untersucht, psychologisch und ästhetisch analysiert und so nach den Gesichtspunkten der allgemeinen Poetik dargestellt.





Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte

Herausgegeben von

Prof. Dr. R. Falckenberg in Erlangen

Ziele und Aufgaben dieser Sammlung sind ähnliche wie bei den Leipziger historischen Abhandlungen. Es erscheinen jährlich 6—8 Hefte in zwangloser Reihenfolge. Auch hier genießen die Subskribenten der ganzen Reihe eine Preisermäßigung von 20%.

Bisher erschienen:

Heft 1:

Die philosophische Scholastik des deutschen Protestantismus im Zeitalter der Orthodoxie.

Von Privatdozent Lic. et Dr. phil. E. WEBER in Halle. gr. 8. VIII u. 128 S. geh. M. 3.50. Subskriptionspreis M. 2.80.

Zu der bunten Reihe von Übergangserscheinungen, welche für das Auge des modernen, durch Kant hindurchgegangenen Betrachtens der philosophischen Bewegung des 16. und 17. Jahrhunderts ihr charakteristisches Gepräge geben, gehört auch die philosophische Scholastik des deutschen Protestantismus. Hervorgewachsen aus der Reaktion gegen den im Ramismus sich noch einmal zusammenfassenden Humanismus, angeregt und gefördert durch die sich ausbildende theologische Scholastik, der sie als Mittel für ihre Arbeit dient, kennzeichnet sie trefflich die Geisteskultur der Zeit. Auf den ersten Blick nur Scholastik, als solche ein unnatürlicher Ableger einer vergangenen Größe, zeigt sie doch bei eindringender Untersuchung den verborgenen, aber folgenreichen Einfluß der beiden Faktoren der neuen Zeit, den Einfluß von Reformation und Renaissance. Aus den nebelhaft verschwommenen Gebilden der scholastischen Metaphysik hebt sich der programmatische Entwurf einer transzendentalen, erkenntnistheoretischen Metaphysik heraus, auch das Ideal der modernen, nicht mehr grundlegenden, sondern abschließenden, die Einzelwissenschaften verarbeitenden Metaphysik taucht am Horizonte auf, und die Logik reicht in Georg Gutke unter der Tendenz zur „Wissenschaftslehre" mit der Forderung doppelter Begriffsbildung über Kant hinaus den modernsten Bestrebungen zu einer logischen Grundlegung der Geisteswissenschaften die Hand. In diese innere Bewegung der Philosophie, deren größter Schüler Leibniz ist, einen Einblick zu geben, ist die Absicht der vorliegenden Arbeit. Sind es auch nur An-

sätze, in denen sie das Walten des modernen Geistes in der philosophischen Arbeit der deutschen Orthodoxie nachweisen kann, so glaubt sie doch für ihren Gegenstand das Interesse beanspruchen zu dürfen, das die Philosophiegeschichte jedem Boten einer neuen Zeit entgegenbringt.

In Vorbereitung befinden sich:

Heft 2: Schellings Kunstphilosophie. Die Begründung des idealistischen Prinzips in der modernen Ästhetik. Von Dr. Max Adam.

Heft 3: Die Lehre vom Zufall bei E. Bontoux. Von Oberlehrer Dr. Otto Boelitz in Brüssel.

Schellings Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums 1803.

Neu herausgegeben mit Einleitung und Anmerkungen von Dr. OTTO BRAUN. 8. XXIII u. 170 S. geh. M. 2.60, in Originalleinenband M. 3.20.

Die grundlegenden Gedanken obiger Schrift dürften gegenwärtig geradezu aktuell sein, denn Schellings Vorlesungen sind nicht nur ein lebendiges Zeugnis jenes blühenden Idealismus, der in der Blütezeit deutscher Spekulation auf unseren Universitäten herrschte, sondern sie halten auch unserer zum Spezialistentum neigenden Zeit das Ideal einer großen Einheit der Wissenschaft vor, vertieft durch eine metaphysisch-künstlerische Weltanschauung. In glänzender Sprache geschrieben, erscheinen sie berufen, auch in der modernsten Bestrebung zur Konzentration und wahren Kultur vertiefend und klärend einzugreifen.

Akademische Monatshefte, Jahrg. XXIII, 12. Heft.

Schellings geistige Wandlungen in den Jahren 1800—1810.

Von Dr. OTTO BRAUN. 8. 76 S. geh. M. 1.60.

In der vorliegenden aus Eukens Schule hervorgegangenen Untersuchung sucht der Verfasser die letzten Triebfedern in der Weltanschauung Schellings klarzulegen, die sich aus ihnen ergebende Ausgestaltung des Weltbildes zu schildern und den eigentümlichen Lebenstypus zu zeichnen. Insbesondere verfolgt er anhand von Schellings Schriften die so tiefgehenden Wandlungen, die den Philosophen in den Jahren 1800—1810 von Optimismus und Lebensdrang zu einer der Lebensverneinung zuneigenden Weltanschauung führten.

Kunst und Philosophie bei Richard Wagner.

Akademische Antrittsvorlesung v. Prof. Dr. RAOUL RICHTER. 8. 50 S. Geschmackvoll broschiert M. 1.—.

„Die knappe, oft nur andeutende Behandlung gerade der interessantesten und tiefsten Fragen erklärt sich aus der notwendigen Be-

grenzung . . . Um so mehr muß die Kunst und das weise Maßhalten anerkannt werden, die es dem Leser ermöglichen, die Fülle des Stoffes in seiner vielgegliederten Anordnung als schöne klare Einheit zu erfassen. Hinweisen möchte ich nur auf die Erörterung der Stellung Wagners zu Feuerbach und Schopenhauer und die lehrreiche Darlegung der eigentümlichen Verknüpfung, welche die durchaus entgegengesetzten Tendenzen dieser beiden Denker in Wagners Geist erfahren."

Dr. W. Olshausen. Beil. der Münch. allg. Ztg. 1906.

„In dieser hervorragenden prachtvoll durchgearbeiteten gedankenüberreichen Antrittsrede behandelt Richter zwei richtige Wagner-Probleme: 1. Wie verhalten sich Künstler und Philosoph Wagner ‚zueinander' und 2. Wie gestalten sich bei Wagner die Beziehungen von Kunst und Philosophie überhaupt." P. Friedrich. Die Gegenwart. 36. Jahrg. Nr. 12.

In Vorbereitung befinden sich:

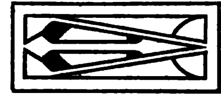
Kinderpsychologie. Von Privatdozent Dr. MAX BRAHN in Leipzig. gr. 8. ca. 200 S. geh. ca. M. 2.60, in Originalleinenband ca. M. 3.20.

Ein großes Beobachtungsmaterial hat sich langsam angesammelt, das von allen Seiten das Kindesleben klären will. Leider hat die psychologische Verarbeitung mit der Stoffsammlung nicht gleichen Schritt gehalten. In Deutschland ist noch kein Werk von einem Psychologen verfaßt worden, das die Psychologie des Kindes als Ganzes vom psychologischen Standpunkt behandelt. Dazu wird hier der Versuch gemacht. Hierbei zieht der Verfasser nicht nur das früheste Kindesalter, wie dies bisher meist geschehen, in den Rahmen seiner Untersuchung, sondern er legt den Schwerpunkt auf das spätere Alter bis weit in die Schulzeit hinein, welche Betrachtungsweise ihn zu einer durchaus neuen Auffassung führt.

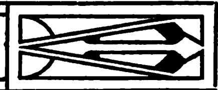
Die Lehre von der Aufmerksamkeit. Von Prof. Dr. E. DÜRR in Bern. gr. 8. ca. 160 S. geh. M. 2.60, in Originalleinenband geb. M. 3.20.

Verfasser behandelt eines der interessantesten Probleme des Seelenlebens. Geistige Produktion, Denk- und Willenstätigkeit werden daraufhin untersucht, ob nicht auch hier die Fülle der Erscheinungen durch wenige einfache Gesetze beherrscht werden. Die gewonnenen Ergebnisse dürften nicht nur wissenschaftlich wertvoll, sondern auch für das praktische Leben bedeutungsvoll sein.





KUNSTGESCHICHTE



Die bildende Kunst der Gegenwart. Ein Büchlein für jedermann. Von Hofrat Dr. JOSEF STRZYGOWSKI, ord. Prof. a. d. Universität Graz. gr. 8. XII u. 278 S. Mit 68 Abb. Geschmackvoll brosch. M. 4.—, in Originalleinenband M. 4.80.

Aus dem Inhalt: Monumentalbau — Denkmalbau — Privatbau — Kunstgewerbe — Ornament — Bildhauerei — Zeichnung — Handzeichnung, Zeichenunterricht und künstlerische Erziehung — Malerei. Mißachtung des Gegenstandes. Malerei für Feinschmecker. Landschaft: Monumentalmalerei. Böcklin und Goethes Psalm an die Natur. Anhang: Kunststreit, Reichstag und Liebermann.

Diese mitten in das Leben der Gegenwart eingreifenden Bekenntnisse werden durch eine freimütige Aussprache das Nachdenken über Dinge anregen, die für gewöhnlich nur allzu vogelfrei dem Alltagsleben ausgeliefert bleiben. In geistvoller Weise zieht der Verfasser das gesamte moderne Kunstschaffen in den Rahmen seiner Untersuchung, wertet unter ständigem Rückwärtsschauen auf die durchlaufene Entwicklung ihre Leistungen und forscht nach ihren tiefsten Wesensbedingungen. So wird dies von echter Begeisterung erfüllte Buch auf uns, die wir der Menge der modernen Kunstrichtungen und ihren Versuchen oft ratlos gegenüberstehen, klärend einwirken. Es wird unsere meist allzu flache Kunstanschauung vertiefen, unser Verhältnis zu den bildenden Künsten verinnerlichen, und unserem rastlosen Suchen nach Idealen, an denen unser Gemüt sich erheben kann, die Richtung weisen.

„Strzygowski genießt in Fachkreisen einen wohlbegründeten Ruf. Diesmal wendet er sich auch an die breiteren Schichten des Laienpublikums. Das Buch ist außerordentlich lesenswert. Vor allem ist es von einem geschrieben, der ein wirkliches, persönliches Verhältnis zur Kunst im allgemeinen wie zur modernen Kunst im besonderen hat, der auf das Wesen der Sache losgeht, nicht auf Äußerlichkeiten . . . . In jedem Falle bringt das geistvolle Buch eine Fülle von Gedanken, wirft Probleme auf, regt zum selbständigen Denken an und ist jedermann, der sich für die Kunstfragen interessiert, die uns jetzt bewegen, wärmstens zu empfehlen.“

A. F. Seeligmann. Neue freie Presse. 15. V. 07.

In Vorbereitung befinden sich:

Die französische Miniaturmalerei und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa von den Zeiten des heiligen Ludwig bis Philipp von Valois. Von Privatdozent Dr. GEORG GRAF VITZTHUM. gr. 8. 170 S. mit 50 unedierten Tafeln in Lichtdruck, in Büttenumschlag brosch. ca. M. 14.—.

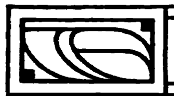
Vorliegende Arbeit ist ein Beitrag zu den seit mehreren Jahren in Angriff genommenen Forschungen über die spätmittelalterliche Kunst in Frankreich. Hat sich das Interesse bisher wesentlich auf die Blüteepochen

[illegible] Hälfte des 14. Jahrhunderts [illegible] liegende Übergangszeit [illegible] Material aufzuklären.

[illegible] der Pariser Miniatur- [illegible] 1300 und setzt dazu in [illegible] Das zweite Kapitel [illegible] möglich. Lokalisierung [illegible] sowie der belgischen [illegible] Berücksichtigung [illegible] Der Entwicklung in Paris [illegible] Publikationen [illegible] Kapitel ge- [illegible] Übergewichtes [illegible] Schluß- [illegible] Maas, Mosel [illegible]

[illegible] herausgegeben von [illegible]

[illegible]





Die moderne Physik. Ihre Entwicklung. Von L. POINCARE. Übertragen und mit Anmerkungen versehen von Privatdozent Dr. Brahn in Leipzig. 8. ca. 200 S., geh. ca. M. 2.80, geb. ca. M. 3.40.

Das Buch gibt einen klaren und interessanten Überblick über die Entwicklung der modernen Physik in den letzten Jahrzehnten. Der bekannte französische Physiker faßt in Kürze die Arbeiten aller Kulturnationen zusammen und zeigt die großen Veränderungen, welchen alle Probleme in Inhalt und Auffassung in den letzten Jahren unterworfen gewesen sind. Den in allerletzter Zeit in den Vordergrund getretenen Fragen werden umfangreiche Kapitel gewidmet, so der Jonentheorie, den Kathodenstrahlen, den radioaktiven Körpern, der Telegraphie ohne Draht, ganz besonders den Beziehungen zwischen Äther und Materie, die augenblicklich so stark diskutiert werden. Doch werden außerdem die theoretisch wichtigen Grenzgebiete von Chemie und Physik auseinandergesetzt, die sonst den Physikern weiter abliegen. Die historische und theoretisch-philosophische Behandlung der physikalischen Messungen und der Grundprinzipe bildet den glänzendsten Teil des Werkes. Der Stil ist einfach und klar, das Werk insbesondere für Naturforscher aus anderen Gebieten als der Physik und für Laien geschrieben.

Die Elektrizität als Licht- und Kraftquelle. Von Privatdozent Dr. P. EVERSHEIM in Bonn. 8. IV u. 160 S. mit zahlreichen Abbildungen, geh. M. 1.—, geb. M. 1.25.

Die wichtigsten elektrischen Vorgänge werden erläutert und begründet und jene Fragen beantwortet, die sich beim Anblick der tausenderlei „elektrischen Dinge" stellen, denen wir fast täglich begegnen.

Eiszeit und Urgeschichte des Menschen. Von Univ.-Prof. Dr. J. POHLIG in Bonn. 8. VIII u. 141 S. mit zahlreichen Abbildungen, geh. M. 1.—, geb. M. 1.25.

Der Verfasser entrollt auf Grund der neuesten, streng wissenschaftlichen Forschungen ein Bild von den landschaftlichen Wirkungen des Eises, der Bildung der Flußtäler und Höhlen, dem Leben des Urmenschen und seiner tierischen und pflanzlichen Begleiter.

Schmarotzertum im Tierreich und seine Bedeutung für die Artbildung. Von Hofrat Univ.-Prof. Dr. L. v. GRAFF in Graz. 8. IV u. 132 S. mit zahlreichen Abbildungen, geh. M. 1.—, geb. M. 1.25.

Zum ersten Male wird hier von einem unserer ersten Zoologen die wichtige Rolle eingehend dargestellt, die dem Parasitismus für die Entstehung der Arten zukommt. Sorgfältig ausgewählte, reich illustrierte Beispiele geben die Grundlagen für die allgemeinen Erörterungen unter besonderer Berücksichtigung der Parasiten des Menschen.





BESTELLZETTEL

[illegible] subskribiere [illegible]

[illegible] LEIPZIG erschienenen [illegible]

[illegible] Gesellschaft für fränkische Geschichte [illegible]

[illegible] Herausgeg. von [illegible]

[illegible] geschichte. Heraus- [illegible]

[illegible] und ihre Geschichte [illegible]

[illegible] von [illegible]

[illegible] Chroust [illegible] 15.—

[illegible] Fürstentumes. [illegible]

[illegible] 10 S. [illegible]

[illegible] Politik von [illegible]

[illegible] VIII [illegible]

[illegible] deutschen Reich. [illegible]

[illegible] deutschen Prote- [illegible]

[illegible] Name

[illegible]

Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte
Herausgegeben von
Prof. Dr. Max Koch und Prof. Dr. Gregor Sarrazin
12

Die deutsche Komödie unter der Einwirkung des Aristophanes

von

Dr. Curt Hille



Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig

